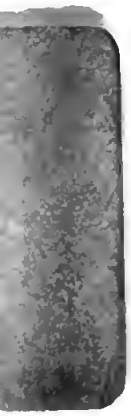
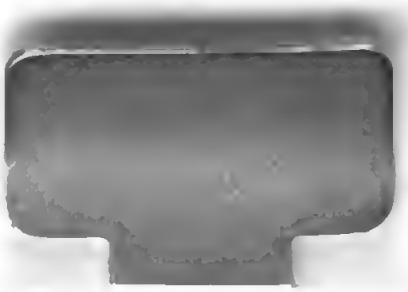
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07566095 5





Carl Maria von Weber.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild

von

Max Maria von Weber.

3

Dritter Band.

Leipzig
Ernst Keil.
1866.

MLA

Inhaltsverzeichniß.

Vierte Abtheilung.

Carl Maria von Weber's Literarische Arbeiten.

I.

Vermischte Aufsätze (in chronologischer Ordnung).

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
	1809.	
8. Juni.	Ueber: Briefe über den Geschmack in der Musik von Joh. Bapt. Schaul	1
	1810.	
? April.	Ueber: „Der Zitherschläger", Oper von Ritter .	6
11. Juni.	Ueber Mannheim, I. Aufsatz	7
12. Juni.	Ein Wort über Vogler	8
21. Juni.	Zwölf Choräle von J. S. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber .	10
1. August.	Ueber Baaden-Baaden	19
23. Oktober.	Ueber „Colma", Composition von L. Berger . .	22

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
	1811.	
26. Januar.	Ueber Mannheim, II. Aufſatz	24
30. April.	Ueber Capellers Erfindungen zur Vervollkommnung der Flöte	26
15. Mai.	Ueber „Cendrillon“, Oper von Iſouard . . .	28
24. Juni.	Ueber das Oratorium „Gott und die Natur“ von Meyerbeer	30
27. Juni.	Ueber „Ginevra“, Oper von Simon Mayr . .	34
2. Juli.	Ueber: „Der Waſſerträger“, Oper von Cherubini	36
3. Juli.	Ueber „Joſeph in Aegypten“, Oper von Mehul	39
23. Juli.	Ueber das Ballet: „Der Dichter Geßner“ von Steuner	41
25. Juli.	Ueber „Macdonald“, Oper von Dallayrac . .	42
6. Auguſt.	Ueber „Deobata“, Singſpiel von B. A. Weber	44
4. September.	Ideen zu einer „muſikaliſchen Topographie Deutſchlands“	46
	Notizen über Baſel (als Beiſpiel) zur muſikaliſchen Topographie	48
	1812.	
11. Februar.	Ueber eine Sonate von Gottfried Weber . . .	52
10. April.	Ueber die Muſik zu: „Der Gang nach dem Eisenhammer“ von B. A. Weber	54
13. April.	Ueber ſechs Lieder von G. W. Fink	59
24. April.	Ueber „Don Tacagno“, Oper von Drieberg . .	61
27. Auguſt.	Vorwort zu Wilhelm Schneiders Trio für drei Claviere	63
12. September.	Ueber: „Der Trompeter“, neue Maſchine des Mechanikers F. Kaufmann in Dresden . . .	65
27. September.	Ueber die von Dreyßig geſtiftete Sing-Akademie zu Dresden	68
27. September.	Ueber die große Sonate op. 30 von Lauska . .	71
27. September.	Ueber „Iphigenia in Tauris“ von Gluck . . .	71
3. Oktober.	Ueber die Concerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha	72

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
3. Oktober.	Ueber die Schlesinger'sche Musikhandlung zu Berlin	75
16. November.	Ueber Madame Schönberger in Weimar . . .	77

1813 und 1814.

Literarische Arbeiten fehlen.

1815.

10. August.	Ueber das große Musikfest in Frankenhausen . .	79
13. August.	Schreiben an Friedr. Wieck, der C. M. v. W. 8 Gesänge gewidmet hatte	81
3. Oktober.	Ueber „Alimelek", Oper von Meyerbeer . . .	83
16. November	Ueber ein Concert der Herren Sellner und Jannusch	91
30. November.	Ueber ein Concert des Herrn Siebert	92
8. December.	Ueber ein Concert der Madame Czeka	93

1816.

26. Januar.	Ansichten bei Composition der Kantate „Kampf und Sieg"	94
Januar bis December.	Dramatisch-musikalische Notizen über Opernvorstellungen auf dem Theater zu Prag . .	99
März und April.	Concert-Uebersicht der Fastenzeit 1816 . . .	104
22. November.	Warnung für das musikliebende Publikum . .	119
20. December.	Schreiben an die Direktion des dramaturgischen Wochenblattes zu Berlin	120
25. December.	Ueber „Undine", Oper von E. T. A. Hoffmann .	121

1817.

26. Januar.	An die kunstliebenden Bewohner Dresdens . .	126
28. Januar.	Ueber „Joseph in Aegypten", Oper von Mehul .	131
13. Februar.	Ueber: „Das Hausgesinde", Operette von Fischer	134
21. Februar.	Ueber „Fanchon das Leiermädchen", Oper von Himmel	136
20. März.	Ueber das Oratorium „Isacco" von Morlacchi .	138
19. April.	Ueber „Helena", Oper von Mehul	141

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
1. Mai.	Ueber „Johann von Paris“, Oper von Boieldieu .	142
7. Mai.	Ueber: „Das Lotterieloos“, Oper von Jouard .	145
13 Mai.	Ueber „Raoul Blaubart“, Oper von Gretry . .	146
1. Juni.	Ueber: „Das Waisenhaus“, Oper von Weigl .	149
2. Juni.	Ueber Madame Grünbaum als Sängerin . .	151
13. Juli.	Ueber „Lodoiska“, Oper von Cherubini . . .	153
29. August.	Ueber das „Terpodion“, neues Instrument von Buschmann	157
12. September.	Müllner und Weber über das von letzterem componirte Lied der Brunhilde in Yngurd . . .	158
22. September.	Ueber: „Die vornehmen Wirthe“, Oper von Catel	166
24. November.	Ueber das musikalische Conservatorium in Prag .	167
2. December.	Ueber: „Das Fischermädchen“, Operette von Schmidt	171

1818.

18. Januar.	Einige Bemerkungen über die Kritiken des Buchstaben C in der Abendzeitung	172
14. März.	Skizze von C. M. v. Webers Leben. Von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben . . .	175
12. April.	Der „Schlammbeitzger“, eine Humoreske . . .	180
11. Juni.	Ueber: „Die Entführung aus dem Serail“, Oper von Mozart	189
? Juni.	Schreiben an Herrn Kaufmann Fränzl in München	192
23. Juli.	Ueber die Tondichtungsweise des Herrn Fesca .	197
11. December.	Bemerkungen zur nothwendigen Würdigung der Dresdner Kritik	204

1819.

5. August.	Zuschrift an Herrn Pastenacci in Schippenbeil in Ostpreußen	207

1820.

13. März.	Ueber den „Wettkampf zu Olympia“, Oper von v. Poißl	211
15. Januar.	Ueber „Emma di Resburgo“, Oper von Meyerbeer	213

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
15. Februar.	Gegen den Herrn Bemerker in Philipps Literarischem Merkur	217
21. April.	Ueber: „Die Bergknappen", Oper von Hellwig	221
8. Juli.	Ueber „Heinrich der Vierte und d'Aubigné", Oper von Marschner.	224
	1821.	
20. April.	Artikel „Bach" für die Encyclopädie von Erſch und Gruber	226
25. December.	Beantwortung einer Sylveſter-Frage. Humoreske	230
	1824.	
27. Mai	Schreiben an Herrn Aloys Fuchs in Wien . .	232
	II.	
1809 — 1821.	„Tonkünſtlers Leben", Fragmente eines Kunſtromans	235
	Anhang	302

Vierte Abtheilung.

C. M. v. Weber's Literariſche Arbeiten.

1809 — 1824.

Erste Abtheilung.

Vermiſchte Aufſätze.

1809.

Aeber: Briefe über den Geſchmack in der Muſik von Joh. Baptiſt Schaul,

Königl. Württemberg. Hofmuſikus.

Wenn man etwas der Welt übergiebt, verbindet man doch gewöhnlich irgend einen Zweck damit, den man durch den Titel des Werkes anzudeuten ſucht. Dieſen Begriff ſcheint Herr Schaul nicht gehabt zu haben, indem er vorſtehende Briefe dem Druck übergab. Er ſchrieb, um zu ſchreiben, und bekümmerte ſich wenig darum, ob das von ihm Geſagte auch das Publikum intereſſiren könne oder nicht; eine einzige neue Anſicht, kräftige Darſtellung, oder belehrende tiefe Sachkenntniß, würden ſelbſt den trocknen Styl, der im Ganzen herrſcht, entſchuldigen können; aber dieſe Briefe haben das engbrüſtige Gepräge eines auf einen kleinen Wirkungskreis beſchränkten Menſchen, der nur im mißvergnügten Kaffeetone mit ſeinen Kameraden über die Verderbtheit der Zeiten, über die nicht genug auszeichnende Aufnahme in irgend einer Geſellſchaft ſich ergießt, und dabei mit einer anſehnlichen Portion anmaßenden Richtertons über große Männer und deren Werke entſcheidet.

Wir berühren hier nur flüchtig die Eintheilung der Broſchüre, und ſind weit entfernt, Hrn. Schaul widerlegen zu wollen, denn das

hieße, der Welt jetzt beweisen wollen, daß eine Sonne existire, so sehr widerlegt sich sein Buch selbst, sondern wir suchen blos Ihnen bemerkbar zu machen, daß, um die Welt zu überreden, man sei ein kompetenter Richter, wenigstens mehr Kenntnisse und mehr Beurtheilungskraft in jeder Hinsicht erforderlich seien, als der Verfasser zu besitzen scheint.

Der erste Brief, dessen Styl der eines eben aus der Grammatik entlassenen Schülers ist, handelt von der Kammermusik, wo erst Pleyl (dem wir alle Gerechtigkeit widerfahren lassen) hoch erhoben; dann Bocherini erwähnt, und von diesem ausgerufen wird: — Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Bocherini: — ja gewiß ist ein bedeutender Unterschied, den Herr Schaul nicht aufheben wird, und wenn er noch so entzückt auf den blumichten Auen und dem Dichter-Hain Bocherini's herumwandelt. — Armer Mozart, noch ein Werk wie dieses, und Du bist ausgestrichen aus der Reihe der Componisten — denn seit Herr Schaul gefunden, was der Hauptzweck der Kunst ist und sein soll, und eine so wohlthätige Geistes-Armuth zum Loose erhalten hat, um die wir ihn keineswegs beneiden, wirst Du bald verdunkelt unter Pleyl und Bocherini stehen. Auch Haydn ist nur im Stande, ein oberflächliches, vorüberfliegendes — ein Vergnügen willkührlicher Auslegung bei Hrn. Schaul hervorzubringen, aber bei Bocherini ordnet die Philosophie Alles, seine Musik muß in keinem zu großen Zimmer, bei'm Schimmer der Lichter gespielt werden, dann wird der in Todesstille versunkene Zuhörer sich im Kreise einer Familie durch den leutseligen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben.

Im zweiten Briefe sind die zwar gewöhnlichen und oft gesagten Bemerkungen, besonders bei S. 25, gut, und Herr Schaul ergreift die Gelegenheit, Clementi als den König der Tonsetzer für das Fortepiano in die Wolken zu heben. Es ist wahr, daß er auf einer hohen Stufe steht, aber das durchaus Göttliche, und daß kein Anderer außer ihm auf den ersten Rang Anspruch

machen kann, können wir doch nicht ganz zugeben, so wie wir auch unter seinen Adagio's nicht lauter Young'sche Nachtgedanken, sondern manche auch zum schlafen, und in der Gewohnheit, beinah alles ohne Accompagnement zu schreiben, nur seine Schwäche in begleitenden Stimmen gesehen haben, welches an allen Sonaten mit Accompagnement von ihm auffallend zu bemerken ist. Es thut uns leid, über eine wirklich übrigens klassische Klavier-Composition dieses sagen zu müssen, aber ein abgöttischer Verehrer der ihm zu Lieb' Alles in den Staub treten möchte, zwingt manche Erklärung ab.

Der dritte und vierte Brief sind die Krone des Werks, und nun geht es über unsern Mozart her. Frevel wäre es an seinen Manen verübt, wenn wir ihn gegen Herrn Schaul zu vertheidigen wagen wollten. Daß Alles, was Mozart je geschrieben, vollkommen war, wird niemand behaupten, und Herr Schaul gesteht ja selbst von seinem Gotte Jomelli dieß ein; aber wenn ein Mann, wie Herr Schaul, behauptet: Mozart's Singstimmen haben keinen natürlichen Gang, seine Harmonie sei hart, gesucht, seine Finales zu überladen, — und er sündige oft gegen die gesunde Vernunft! — Was läßt sich dagegen sagen? Daß Mozart das Finale des zweiten Aktes der Zauberflöte für die Knaben zu schwer setzte, rechnet ihm Herr Schaul als vernunftwidrig an. Die Knaben betrachtete Mozart als so gut zum Ganzen gehörige, in ihrer Art vollkommene Theile, wie die Pamina und Tamino, als Genien, die von Frauenzimmern dargestellt wurden, wie es noch heute in Wien und Prag geschieht, und Herr Schaul wird doch unter solchen Knaben keine Schulknaben verstanden haben? — und selbst solche könnten ihn aus der vortrefflichen Thomas-Schule in Leipzig beschämen.

Er verlangt, daß Mozart bedenken sollte, nicht für einen Ort allein — sondern so, daß es überall ausführbar — zu schreiben, bemerkt aber S. 79, von seinem Gott der Harmonie, Jomelli, daß er, um zu wirken, nur von einem mit seinem Geiste vertrauten Orchester in einem großen Raume ꝛc.

aufgeführt werden dürfe. In Clemenza di Tito behauptet Herr Schaul, daß Sextus ſeine Qual Titus in einem Rondo vortrage: — Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre, möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche, innige Arie, deren göttlicher Ausdruck beſonders bei den Stellen pur saresti men severo se vedessi questo cor, nicht ſchöner gedacht und gefühlt ſein kann, und wie ſehr wird die niedre Kritik erlahmen, verſtummen. —

Das Sextett in Es dur in Don Juan, wo Leporello's Betrug entdeckt wird, ſoll nach Herrn Schaul nicht tragiſch, ſondern im Halb-Charakter geſchrieben ſein. — Keinesweges, denn ſind nicht alle dabei Anweſende in der ernſthafteſten Stimmung? und auch ernſthafte Charaktere? bis auf den Leporello, der, ſo lange er den Don Juan repräſentirt, nicht Leporello ſein darf; es aber augenblicklich in der Muſik höchſt vortrefflich charakteriſirt wird, als er ſich entdeckt und die Worte — Perdon, perdono Signori miei, quello io non sono: sbaglia costei, viver lasciatemi, per carità etc. — mit der wirklich komiſchen, lächerlichen Traurigkeit der Begleitung — ſingt?

Daß Mozart in den Arien nicht glücklich geweſen, ſcheint auch Herr Schaul zuerſt zu bemerken, er ſetzt Jomelli in jeder Hinſicht hoch über ihn, beſonders in Recitativen. Jomelli war groß in vieler Hinſicht, wurde aber auch oft von einem unbegreiflich kleinlichen, der Kunſt unwürdigen, Malereigeiſt beſeſſen, wie die Stellen in der Olimpiade, Att. 2. Scen. VII. bei den Worten ah che sarem di nuovo in quest' orrido passo bezeugt, wo er dem Worte passo zu Lieb' eine enharmoniſche, erzwungene Fortſchreitung anbrachte; und wo hätte denn Jomelli ſchönere Recitative, als das Recitativ vom Sextus im erſten Finale des Titus, das Recitativ der Donna Anna im Don Juan, erſter Akt ꝛc.? Wenn die Arie: „Dies Bildniß iſt bezaubernd ſchön" — ein Gaſſenhauer und im Titus nur einige Genie-Blitze hervorleuchten, die zeigen, was Mozart bei beſſerer Leitung hätte werden können, wenn die Ouverturen Mozart's nie die Wirkung hervorbringen wer-

den, wie die von Jomelli, die man nur eigentlich Ouverturen nennen kann, deren Styl nicht nur geſchickt, ſondern nothwendig iſt, um das dumpfe Getöſe der Zuhörer zu ſtillen — — —?? ſo möchten wir auch mit Herrn Schaul witzig ausrufen: S. 63 „Schalkhafter Menſch, wenn Sie es würdig wären, würden wir uns ärgern, ſo aber können wir blos Sie bemitleiden, und auf Sie ſelbſt das anwenden, was Sie von den wahren Kritikern (für deren einen Sie ſich gewiß halten), als den Wahlſpruch anführen: beſſer machen iſt der beſte Tadel, und nun ſehen wir, und mit uns ganz Deutſchland, erwartungsvoll auf Sie, und hoffen einen beſſern Don Juan zu hören.“

Doch genug und übergenug, um der Welt einen Begriff dieſes Werkchens zu geben; wir haben nur noch Urſache, die ſchriftſtelleriſche Gewiſſenhaftigkeit des Herrn Schaul zu rühmen, der den Anhang, welcher biographiſche Notizen enthält, als nicht aus Gerb. Tonk. Lex. entlehnt, angiebt; um ſo mehr mußte uns das ſonderbare Zuſammentreffen in Verwunderung ſetzen, welches bei den in dem Buche enthaltenen Notizen von Farinelli, Careſtino, Majo, Bernardi, Guadagni, Guarducci ꝛc. 20 Seiten lang, buchſtäblich mit dem Gerber'ſchen Lexikon Statt findet. Herr Schaul bemerkt endlich ſelbſt: es wäre zu lang, wenn er Alle anführen wollte (und da ſtimmen wir ihm vollkommen bei, denn eine zweite Auflage des Gerb. Tonk. Lex. erwarten wir von dem würdigen Verfaſſer ſelbſt), läßt ſich aber doch belieben, zu gehöriger Verſtärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuſchreiben.

Da endlich Herr Schaul ſich ſelbſt in ſeinen Briefen ſo fleißig gelobt hat, ſind wir überhoben, es zu thun, verweiſen jeden wißbegierigen Leſer darauf, und hiermit in Mozart's Namen Amen.

1810.

Ueber:

„Der Zitherſchläger“,

Oper in 1 Akt. Muſik vom Kapellmeiſter Ritter in Mannheim.
(April 1810.)

Da mir auf meinen Kreuz- und Querzügen ſo ſelten etwas Gutes oder Erfreuliches vor die Augen kommt, ſo kann ich nicht umhin, wiewohl etwas ſpät, Sie und ihre Leſer auf eine allerliebſte Oper: der Zitherſchläger, aufmerkſam zu machen, die vor einiger Zeit im Freimüthigen abgedruckt ſtand, und dem Genius des Herrn Kapellmeiſter Ritter in Mannheim ihre vortreffliche innige Muſik verdankt. Sie iſt wahr und ächt dramatiſch, die Situationen ſind mit einer ſolchen Wärme und Herzlichkeit ergriffen und gehalten, daß Ref. ſich ſeit langer Zeit nicht erinnert, ſo ſehr von Muſik angeſprochen worden zu ſein. Freilich trug auch die treffliche Darſtellung das Ihrige dazu bei. Herr Berger, als Zitherſchläger, hatte den Charakter mit ungemeiner Wahrheit gefaßt, und ſpielte mit einer Seele und einem Feuer, die Alles ſo mit ſich hinreißen mußte, als er von ſeiner Rolle erfüllt ſchien, beſonders trug er die ſchöne Romanze: „Ritter Arno ging zu kämpfen“ — vortrefflich vor, wozu auch ſein ſchönes Guitarrenſpiel (welches Inſtrument er mit vorzüglicher, der Natur des Inſtruments angemeſſenen, nicht unnützen Paſſagen reicher Virtuoſität ſpielt) beitrug.

Madame Scherian, als Röschen, zeigte ſich auch als vortreffliche Schauſpielerin, und das Orcheſter trug die mitunter, beſonders für Blasinſtrumente, etwas ſchwierigen Stellen mit ungemeiner Zartheit und Enſemble vor. Kurz, Herrn Ritter und dem Dichter gebührt der herzlichſte Dank, das er uns mit einer deutſchen Original-Oper beſchenkt hat, die gewiß keiner franzöſiſchen ihrer Art weichen darf, und Ref. wird ſich immer mit Vergnügen des 1. Aprils als des Tages ihrer erſten Aufführung in Mannheim, erinnern.

Ueber:

Mannheim.

(11. Juni 1810.)

I. Aufſatz.

Obwohl Mannheim nicht mehr auf der hohen muſikaliſchen Stufe ſteht, wie zu den glücklichen Zeiten Carl Theodor's, ſo hat ſich doch im Allgemeinen der Sinn für Muſik erhalten, der den Fremden freundlich anſpricht, und ihm, bei genauer Bekanntſchaft mit den beſtehenden muſikaliſchen Zirkeln, Mannheim lieb und werth macht.

Beſonders trägt hierzu der Theil von Kunſtfreunden bei, der die muſikaliſchen Anſtalten im Muſeo erhält und pflegt. Mit ungemeiner Liebe und Wärme wird hier für die Kunſt gearbeitet.

Ref. hatte Gelegenheit, mehrern Concerten im Muſeum beizuwohnen, wo unter andern den 26. May eine Symphonie von Herrn J. Gänsbacher aus Prag, einem Schüler Vogler's, mit Beifall aufgeführt wurde. Herr G. entwickelt darin eine reiche Harmonie-Kenntniß, ſchöne Haltung und Ausführung ſeiner Thema's. Beſonders gefiel Ref. die ſehr originelle Menuett und das feurige letzte Allegro. Das erſte Allegro behagte Ref. etwas weniger, weil ihm des Guten darin beinah etwas zu viel gethan ſchien. Die Ausführung verführte den Componiſten, und gedrungene Einheit iſt wohl das Weſentlichſte eines Kunſtproduktes. Doppelt angenehm aber war Ref. der Genuß, den ihm eine Meſſe des Herrn G., welche den 3. Juni zum Jubiläumsfeſte der K. Stadtkirche aufgeführt wurde, gewährte. Eine herrliche, edle Ruhe liegt auf dem Ganzen, nichts Profanes ſtört die andächtigen Empfindungen, und ſehr verdient Herr G. als gründlicher und dabei melodiöſer Kirchen-Componiſt hervorgehoben zu werden. Eine kräftig gearbeitete Fuge am Schluſſe des Gloria, das Kyrie und Dona nobis, haben Ref. am meiſten ergriffen, beſonders das letzte iſt ungemein herzlich. Herr G. hat auch mehrere Geſänge und Canzonetten geſchrieben, die mit italieniſchem

fließenden Geſange deutſche Kraft verbinden, und, beſonders von ihm vorgetragen, hinreißend ſchön ſind. Ich lege Ihnen *) hier das Kleinſte als Probe bei, „L'amerò, sarò costante etc.“ und muß noch ſeine Gefälligkeit und Anſpruchloſigkeit, die er bei allen Gelegenheiten zeigte, rühmen. Die Aufführung der Meſſe, meiſt von Mitgliedern des Muſeums, war ſehr brav, und es iſt eine Freude, zu ſehen, wie die Diskant- und Alt-Partien von lauter Liebhabern ſo ſchön executirt wurden. Auch in dieſer Hinſicht verdient das Muſeum, und die darin mitwirkenden braven Künſtler der Kapelle, die Herren Frey, Ahl, Dickhut, Arnold ꝛc. von allen wahren Freunden der Kunſt geehrt zu werden, daß ſie ſich der Kirchen- und Quartett-Muſik ſo thätig annehmen und Ref. wünſcht nichts herzlicher, als daß ihr Eifer nie erkalte, ſie den Ruhm Mannheim's erhalten, und jedem Künſtler dadurch ſo ſelige Tage verſchaffen mögen, als Ref. da zu verleben ſo glücklich war.

Ein Wort über Vogler.

(12. Juni 1810.)

Es iſt ein anerkanntes Schickſal großer Männer, ſich bei ihren Lebzeiten verkannt zu ſehen, wo möglich Hungers zu ſterben, und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden. Denn der Menſch ſtrebt nie nach dem ihm zunächſt Liegenden, ſondern nur das Verlorene hat ihm Werth. So wird es auch der Welt mit Vogler gehen. Ein Theil ſtaunt ihn an, weil er ſeinen Geiſt nicht zu ergründen wagt, der andere ſchimpft und ſchreit, weil er ihn nicht verſtehen kann, und ſich durch ihn und ſeine neuen Anſichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunkts und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurecht gewieſen ſieht.

Vogler, der der Erſte iſt, der in der Muſik rein ſyſtematiſch zu Werke geht, iſt freilich dadurch in Vielem von den Anſichten anderer großen Männer verſchieden. Sein Syſtem iſt allerdings

*) Der Redaktion der Leipziger Muſik-Zeitung. Der Herausgeber.

noch nicht in der faßlichſten Form dargeſtellt; aber giebt ſich denn einer von allen denen Herren Recenſenten die Mühe, es kennen zu lernen? oder fragt beſcheiden bei dem Verfaſſer an? der, in Hinſicht der Bereitwilligkeit, ſeine Erfahrung und ſein Wiſſen Andern mitzutheilen, ſich als wahren großen Mann, der nur um der Kunſt willen und für die Welt arbeitet — beurkundet.

Nein! — man überlieſt ſo etwas flüchtig, findet ein Paar ſeltſam ſcheinende Ausdrücke ꝛc., und um ſich witzig zu zeigen, oder ein Bonmot zu placiren, ſchreibt man Recenſionen, hebt — um die Lacher auf ſeiner Seite zu haben — irgend eine in's Lächerliche zu drehende Seite heraus (und welches ſelbſt anerkannt vollendete Werk hätte nicht dieſe), und ſo bleibt, wie geſagt, dem Verfaſſer nichts anderes übrig, als ſich mit ſeinem ſeligen Ende zu tröſten.

Durch alles Schreien haben die Herren es endlich beinahe dahin gebracht, daß ein großer Theil der Kunſtfreunde in Vogler blos den gelehrten, ja beinah' trocknen, und ganz trocknen Componiſten ſieht; und wie unrecht geſchieht ihm da.

Wie fließend ſind alle ſeine Melodieen, und wie erhebt er das unbedeutendſt ſcheinende Thema durch ſeine himmliſche Ausführung und Behandlung. Der größte Beweis iſt ſein neueſtes größeres Werk, was Ref. durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauſchen ſo glücklich war, — nämlich ſein für ihn ſelbſt componirtes Requiem. Hier iſt Alles vereinigt, was die Kunſt und das Künſtliche in allen ſeinen Formen darbietet, und dies mit ſo großem Genius, Geſchmack und wahrhafter Kunſt behandelt, daß man ſie darüber vergißt, und rein vom Gefühle angeſprochen wird.

Ref. hörte, daß, bei des großen Haydn's Tode, Vogler den Urzweck ſeiner Arbeit vergaß, und das Requiem zu des von ihm Hochverehrten Todtenfeier in Wien hätte aufführen wollen, aber leider hinderte die kriegeriſche Zeit die Ausführung des edeln Gedanken, und als Vogler dann in Frankfurt es zu Haydn's Gedächtniſſe aufführen wollte, fühlte er ſich durch bedeutende Hinderniſſe davon abgehalten. Wenn es dem Himmel je gefiele, einen Verleger zu verſchaffen, der nur nicht allen Vortheil allein für ſich behalten

wollte, ſo könnte man vielleicht hoffen, mehr von den Werken Vogler's verbreitet zu ſehen, ſo aber fühlt er ſich nicht gedrungen, ſich der Welt aufzudringen; und wie viel Genuß und Belehrung geht dadurch dem ganzen Weſen der Kunſt und ihren Freunden verloren. Denn jeder ſpricht zwar mit Achtung den Namen Vogler aus, aber gleichſam nur aus Tradition, weil man entweder gar nichts, oder nur ſeine früheſten Compoſitionen von ihm kennt.

Die philoſophiſche Ruhe, in der er gegenwärtig in äußerſt achtungswerthen Verhältniſſen als Großherzogl. Geheimer Rath und Großkreuz des heil. Ludwigs-Ordens bei Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge von Heſſen in Darmſtadt lebt, läßt viel noch von ſeinem ſtets regen, thätigen Geiſte hoffen, und möchte doch jeder Kunſtjünger ſich des Genuſſes erfreuen, den Ref. bei den Werken Vogler's empfindet, und bei denen Jeder, der Gefühl, und wenigſtens nur keine ſchiefe Anſicht hat, ſich von den reinſten, himmliſchen Empfindungen, die uns Muſik gewähren kann, erfüllt fühlen wird.

Zwölf Choräle von Seb. Bach,

umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber.

(21. Juni 1810.)

Recensere errores minimum — maximum est emendare opus, perficere inceptum *).

Vogler.

Einleitung.

Es iſt allerdings ein gewagtes Unternehmen, den Ruhm und die Kenntniſſe eines von der Welt anerkannten großen Mannes antaſten zu wollen, und ein großer Theil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten, und, von Unfehlbarkeits-Glauben beſeelt, aburtheilen, ohne beide Theile gehört zu haben. Demohngeachtet wage

*) Von Vogler's Hand auf das Concept des Aufſatzes geſchrieben, das mehrfach Spuren einer Reviſion durch ihn trägt. D. H.

ich es, im Vertrauen auf die Macht der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweiſen zu können, und auf die Unparteilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden.

Vogler iſt ſo oft und häufig verkannt worden; die meiſt hämiſchen Angriffe ſeiner Gegner haben ihn ſo oft gezwungen, derb zu ſprechen, und ſeine Verdienſte ſelbſt geltend zu machen zu ſuchen, — daß es auch hier nicht überflüſſig ſein dürfte, zu bemerken, daß nicht die eitle Sucht, ſich über Andere erheben zu wollen, ihn beſtimmt habe, dieſe Choräle umzuarbeiten, ſondern daß blos das dringende Verlangen eines großen Theils von Kunſtfreunden, denen beide Choralbegleitungen allerdings durch praktiſch-theoretiſche Vergleiche für das Harmonie-Studium ſehr intereſſante Ausbeute verſprach — ihn bewog, vor der Hand dieſe zwölf nach den bei Breitkopf 1784 erſchienenen zu bearbeiten, und dadurch wieder einen neuen Beweis ſeines Strebens und ſeiner Bereitwilligkeit, nützlich zu ſein, zu geben.

Man hat ſo oft und häufig zum großen Nachtheile des Weſens und der Aufnahme der Kunſt, Autoritäten großer Männer gegen einander aufgerufen (und zwar namentlich Bachs gegen Vogler), daß dadurch ohnfehlbar der Jünger der Kunſt, der die Meiſter ſo uneinig in ihren Grundideen ſieht, ſtets ein ſchwankendes Wiſſen und Errathen in ſich fühlen muß, wenn er nicht Kraft genug hat, ſich von dem Erlernten einer Schule loszureißen, und prüfend ſeine Bahn zu wandeln.

Ein bekannter muſikaliſcher Schriftſteller nennt Bach den größten Harmoniſten ſeiner Zeit und aller Zeiten. Vogler, der immer höchſt bereitwillig iſt, das Verdienſt Anderer zu ehren, erkennt Bach als ein ſeltenes großes Genie, von dem es bewunderswerth, daß er, ohne ein Syſtem der Umwendungen zu kennen, ſolche reichhaltige Harmonieenfolgen erfunden hat, in welcher Mannichfaltigkeit er alle ſeine Zeitgenoſſen übertraf. Aber daß durch ihn alle Harmonie-Kenntniß erſchöpft ſein ſollte — iſt wirklich eine gewagte Behauptung, und ſchon durch Vogler's Arbeiten hinlänglich widerlegt.

Vogler, — der rein ſyſtematiſch zu Werke geht, deſſen liberalere Grundſätze, die aus der Natur der Sache erzeugt und bewieſen

ſind, der Harmonie ein ungleich größeres Feld der Mannichfaltigkeit darbieten — iſt der Erſte, der nicht nur verbietet und gebietet, ſondern auch beweiſt, und philoſophiſch ſeine Grundſätze reiht.

Die Regeln der Kunſt liegen ſo tief in ihr ſelbſt gegründet, daß es nur reiner, unparteiiſcher Anſicht bedarf, um bei dem Vergleichen der Werke großer Männer, wie hier, das Wahre zu entdecken.

Deswegen halte ich es auch ganz unter der Würde der Kunſt, hier etwas Anderes zu thun, als einen Geſichtspunkt zur erleichternden Anſicht beider Werke aufzuſtellen, von dem das Urtheil der Künſtler-Welt ausgehen und ſich beſtimmen kann.

Schließlich erlaube man mir noch, zu bemerken, daß ich nur zu ſehr fühle, was ein Würdigerer, als ich, aus meinem Stoffe hätte ſchöpfen können, und daß, verweiſend, manches Auge auf den jungen Künſtler, ohne Ruf, blicken wird. — Aber ich wiederhole es, die Macht der Wahrheit, das Zutrauen zu unparteiiſch prüfenden Männern und die Aufforderung Vogler's ſtählen mich zu dieſem Unternehmen.

C. M. v. Weber.

Zergliederung.

Vogler berückſichtigt bei ſeinen Choral-Begleitungen

1. Plan.

Nur durch conſequente Tonfolge wird ein äſthetiſches Ganze aufgeſtellt.

Bei der Anlage einer Choral-Begleitung muß man ſich am Ende des Verſes eine beſtimmte Ueberſicht der Schlußfälle verſchaffen (wovon ich bei jeder Zergliederung beider Bearbeitungen einen Vergleichungs-Plan voranſetzen werde).

2. Harmonie.

Nämlich:

Nach Vogler's Terminologie

Harmonia simultanea.

a) die Wahl der Harmonie oder Akkorde ſelbſt
b) — der Lage —

Harmonia successiva.

c) und — der Folge derſelben.

Das ängſtliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Oktaven erzeugt noch keine Reinheit der Harmoniefolge. Ein bloßer Fehler der Lage iſt nicht ſo weſentlich und ſtreng zu rügen, als die beinah noch nie von andern berührte Folge der Akkorde in redneriſcher Hinſicht, als beſtimmende Grundzüge der Ideen-Reihe.

3) Selbſtſtändigkeit und Melodie der einzelnen Stimmen, im Verhältniß zu ſich, und dem Ganzen.

Es iſt nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für ſich ſinge; ihre Zuſammenſtellung mit den andern iſt das Weſentliche, und das dabei zu vermeidende unangenehme Zuſammenſtoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.

Choral Nr. 1.

Aus meines Herzens Grunde.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. D. G. D. G. D. C. D. G.
Vogler. — — A. — — — — — —

NB. Bach wiederholt immer ganz den erſten Theil, und Vogler giebt ihn jedesmal neu.

Bei Bach finden wir Takt 3 in den Mittelſtimmen gegen den Baß eine unangenehme Zuſammenſtellung, wo erſt $\frac{d}{h}$ zum c im Baſſe,

und dann gleich $\frac{e}{c}$ zum h im Baſſe angeſchlagen wird. Takt 20 und 21 iſt der durch die Harmonie-Begleitung erzeugte Sprung der Melodie eine auffallende Härte, da das H in der Oberſtimme durch die begleitende kleine Septime des Baſſes G zum unwiderſtehlichen Leittone (beſonders nach der Lehre anderer Syſteme) nach C wird; welches Vogler ſehr fließend zu vermeiden wußte, indem bei ihm das H als ſiebenter Ton vorm C erſcheint, und nach Belieben fortſchreiten kann. Er hat zwar hier, zur vollkommenen Begründung des Schluſſes, einen Takt eingeſchaltet, der aber nicht in Anſchlag zu bringen iſt; theils, weil es derſelbe Klang, theils, weil Vogler ſchon in dem einen Takte eben ſo gut hätte enden können.

Der Takt 24 bei Bach iſt voll übelzuſammentreffender Durchgänge, und in keiner Begleitung Vogler's wird man dergleichen finden.

Um nicht zu weitläufig zu ſein, werde ich künftig immer nur diejenigen Durchgänge bezeichnen, die auf einen beſtimmten Anſchlag der Takttheile fallen, und die überall und beſonders mit der Würde des Chorals unverträglich ſind.

Choral Nr. 2.

*) Vergleichung der Schlußf.

B. E. E. E. E. E. H. E. A.
V. A. — A. — — — — —

Die fünf Schlüſſe in E bei B erzeugen Eintönigkeit, und ſind beſonders Takt 2 und 6 etwas hart, welches Vogler mit ungemeinem Reichthume der Harmonie jedesmal neu ausſtattet. Takt 14 wird dem Gehör reine Quinten hören laſſen. Auf dem Papiere ſind ſie zwar vermieden, und man erlaubte ſich alſo Quinten zu hören, wenn man ſie nur nicht ſah. Takt 16 iſt im Vergleiche mit dem Vogler'ſchen ſteif, und das Zuſammentreffen von $\frac{h}{a}$ unange-
$\frac{gis}{}$

*) Hier fehlt der Textanfang: Ich dank dir, lieber Herre.
D. H.

nehm, dahingegen bei Vogler jede Stimme allein und mit den andern fließt und ſingt.

Choral Nr. 3.

„Ach Gott vom Himmel ſieh darein."

Vergl. die Schlußf.

B. E. A. E. A. H. A. E.
V. H. D. — — — — —

Dieſer Choral iſt einer der ſchönſten und fließendſten von Bach, bis auf Takt 3, wo, um den Baß ſingend zu machen, im letzten 4tel $\frac{h}{f}$ zuſammentreffen. Auch die Sechszehntel in den Melodieen ſcheinen willkührlich eingeſchoben zu ſein, und der Natur des Chorals widerſtrebend.

Choral Nr. 4.

Es iſt das Heil uns kommen her.

Vergl. der Schlußf.

B. A. H. A. H. H. Cis E.
V. — — D. E. — — —

Ref. kann hier nicht unbemerkt laſſen, daß Takt 3—7 eine ganz andere Harmonie, als die dem Baſſe nach zu erwartende ſich befindet, welches Bach offenbar dem Gange des Baſſes zu lieb gethan hat.

Da ſich dergleichen noch öfters vorfindet, ſo drängt ſich die Bemerkung auf, daß Bach oft, um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte.

Die Begleitung Voglers zu dieſem Choral iſt ein Meiſterſtück, das durch ſeine vortreffliche, edle Haltung jeden entzücken muß. Die durchaus analoge Fortſchreitung des Tenors und Baſſes, gleich der erſte Eintritt des Letzteren im 4. Viertel des erſten Taktes (und die Anwendung hiervon im Takte 6—7) iſt ungemein reizend.

Choral Nr. 5.

An Waſſerflüſſen Babylons.

B. G. G. G. G. G. D. E. A. D. G.

V. H. — E. C. — — H. — G. —

Fünf Schlußfälle in G, wovon der erſte choralwidrig in der Terz ſchließt. Takt 2 zweites Achtel iſt derſelbe Fall wie im vierten Choral, wo die drei Oberſtimmen eine dem Baſſe ganz fremde Harmonie bezeichnen. Takt 12—13 iſt beſonders mit unangenehmen Zuſammentreffen des Tenors mit dem Baſſe überhäuft, wo Ref. nur im Allgemeinen darauf verweiſen und Vogler's rein harmoniſche Bearbeitungen als Gegenſtück anführen kann.

Choral Nr. 6.

Nun lob' meine Seel' den Herren.

B. A. A. A. A. Fis. E. D. H. D. E. E. A.

V. Cis — Fis — — — — — A. — H. —

Der erſte Schlußfall bei Bach wieder in der Terz. Takt 21, das zweite Viertel nur zweiſtimmig. Takt 31, 32 drängt ſich Baß und Tenor, und Takt 43 windet ſich der Diskant um den Alt.

Vogler hat überhaupt in dieſem, wie in den meiſten, einen ungleich größeren Harmonie-Reichthum entwickelt, und doch nie von den Hülfsmitteln des Einſchaltens von enharmoniſchen Nötchen ꝛc. Gebrauch gemacht, um ſich fließend zu erhalten. Merkwürdig iſt im 14. Takte das Zuſammenſchmelzen von g und fisfis.

Choral Nr. 7.

Chriſtus, der iſt mein Leben.

B. F. F. C. F.

*) *V.* D. A. — —

In dieſem übrigens ſehr ſchön geſchriebenen Choral ſind Takt 5, zweites Viertel, im Alt Zweiſechszehntel, eingeſchaltet, die zwar die

*) Bis zu den Worten: „hineinzulegen gewußt" von Gottfried Weber's Hand im Concept geſchrieben. D. H.

Fortſchreitung zweier Quinten decken ſoll, aber ihn in ſeinem Fluſſe ſtören. Vogler hat in ſeiner Bearbeitung die Terz-Schlüſſe, Takt 2 — 4, vermieden, und überhaupt mehr Abwechſelung hinein zu legen gewußt.

Choral Nr. 8.

„Freuet Euch, Ihr Chriſten" ꝛc.

B. F. As. F. As. B. F. C. As. F.

V. — — — C. — — — — Des. —

In den Takten 2, 8, 14, 16 und 20 hat Bach immer die letzten Zweiviertel in gleichen Akkorden anſchlagen laſſen, welches eine gewiſſe Einförmigkeit über das Ganze verbreitet, ſtatt daß es Vogler immer mit einer Diſſonanz verſchönert.

Takt 19 trifft der Baß mit Alt $\frac{b}{as}$ $\frac{as}{b}$ zuſammen.

Höchſt kräftig und feſt tritt bei Vogler's Bearbeitung der Baß in den letzten 4 Takten einher, und verſtärkt durch ſeinen analogen Gang das Gefühl des (Takt 20 fünfſtimmigen) Schluſſes.

Choral Nr. 9.

Ermuntre dich, mein ſchwacher Geiſt.

B. D. G. D. G. A. E. D. G.

V. — C. — — — — — —

Sehr häufig kommt hier ein ſteifes Begegnen der Stimmen und durchgehenden Noten vor. *) Dem fließenden Geſange zu gefallen, hat Vogler im 11. Takte ſich zwei, doch ungleiche Quinten erlaubt; $\frac{\underline{d}}{\underline{gis}}$ $\frac{\underline{e}}{\underline{a}}$ die durch e ſtatt a leicht vermieden würden *).

Choral Nr. 10.

Aus tiefer Noth ſchrei ich zu dir.

B. E. E. E. E. A. G. E.

V. — A. H. — D. — —

**) Die vier Schlußfälle in E klingen einförmig **).

—) Von Vogler's Hand im Concept.

—) Eben ſo. Der Herausg.

Choral Nr. 11.

Puer natus in Bethlehem.

B. C. C. A. A.
V. F. C. — —

NB. Dieſer Choral iſt in der gedruckten Ausgabe Bach's Nummer 12 und der nächſtfolgende Nummer 11.

Wieder bei Bach 2 auf einander folgende Abſchnitte in C, die in dieſem, ohnedies kurzen Choral, auffallend ſind.

Choral Nr. 12.

Jeſu nur ſei gepreiſet.

B. B. C. F. C. B. C. F. C. A. C. C. D. C. D. G. C.
V. G. C. F. C. D. C. F. C. C. C. A. D. E. G. G. C.

In der Tonart C iſt bei Bach gleich der erſte Schluß, begründet in B. Außerdem ſind der durchgehenden und übelzuſammenſchlagenden Noten ſo viele, daß Ref. nur hauptſächlich Takt 17 — 19, 38, 39 herausheben und bezeichnen muß. In dieſem Choral erſcheint Vogler in ſeiner ganzen Größe. Welche Erhabenheit liegt in der Modulation Takt 19—20, wie neu und überraſchend kräftig iſt ſie in ihrem fünfſtimmigen Gange. Wie arbeitet und drängt ſich Alles am Schluſſe, der mit dem wahren Pomp des Kirchengeſanges fünfſtimmig einhertritt. Kurz, man darf nur ſehen, um überzeugt zu ſein, und Ref. ſchließt mit der gegründetſten Hoffnung, daß die Welt dieß Urtheil beſtätigen, und dadurch vielleicht Vogler bewegen wird, ihr mehrere dieſer Choräle und auch ſeiner größern Werke zu ſchenken.

Ueber:

Baaden-Baaden.

(1. Auguſt 1810.)

Ich ſtieg aus dem Wagen, als ein Freund von mir eben in ſeinen ſteigen wollte. „Wohin?“ rief ich ihm zu. „„Nach Baaden““ war die Antwort, und fort ging's. Ich beſuche einen alten Bekannten, und finde ihn im Einpacken. „Sie verreiſen?“ „„Ja.““ „Wohin?“ „„Nach Baaden.““ Auf der Straße eilte mir höchſt geſchäftig ein Aud'rer in die Arme, und rufte: „ach, daß Sie jetzt ankommen, da ich auf's Schnellſte fort muß, um noch Platz zu bekommen, Sie können nicht glauben, wie voll es iſt, und man ſchreibt mir ſehr dringend, keine Zeit zu verlieren.“ — „„Ja, wo denn, von was ſprechen Sie denn?““ — „Mein Gott, wie könnte man von etwas anderm ſprechen, als von Baaden. Leben Sie wohl, ich eile.“ — Fort war er.

Wenn denn die ganze Welt nach Baaden geht, dachte ich, ſo kannſt du ja auch deinen Wanderſtab dahin richten. Das ſchöne Geſelligkeitsleben eines beſuchten Bades, ſo manche ehemals froh durchlebten Stunden ſchwebten mir vor, und voll der Hoffnung, dieß alles in Baaden in hohem Grade wieder erneut zu genießen, überließ ich mich den ſorgenden Händen der Poſtillone, die mich auch glücklich in Baaden am Baaden'ſchen Hofe abſetzten.

Menſchen fand ich genug, ſo viele, daß nirgends mehr unterzukommen war, daß manche Nacht 15 bis 20 Perſonen ſich mit einem einfachen Strohlager begnügen mußten, bis andere Abgehende Platz machten, oder ein gefälliger Freund ſein Lager mit ihm theilte; doch erhöhen ſolche kleine Ungemächlichkeiten den Werth eines ſo errungenen Genuſſes, und doppelt hofft man ſich dann im fröhlichen Gewirre des anderen Tages zu entſchädigen. Aber leider fand ich darin meine Erwartung nicht befriedigt, denn das geſellige offene Weſen, das jeden Tiſch-Nachbar zum alten Bekannten ſtempelt, und ſo reizend über die gewöhnlichen ſteifen Verhältniſſe des Lebens erhebt, habe ich ſehr vermißt. Die Anzahl der Badegäſte iſt ſo groß, daß ſie ſich in kleinere

Theile theilen muß, die nun wieder eine Art von geſchloſſenem Weſen bilden, zwiſchen denen ſich der neu Angekommene ganz allein ſieht, und nur nach längerer Zeit anſchließen kann. Jedermann habe ich auch darüber klagen hören, aber eben ſo wenig habe ich jemand bemerkt, der etwas gethan hätte. Das Hauptübel beſteht nun wohl darin, daß kein eigentlicher Vereinigungs-Punkt der Geſellſchaft vorhanden iſt (wo alle Bäder, die eine Brunnenkur nothwendig machen, den Vorzug haben, die Gäſte unwillkührlich zuſammen zu führen und zu vereinen). Das Promenade-Haus iſt der einzige Sammelplatz, der wahrhaftig nichts anderes Anziehendes hat, als etwa einen rouge et noir-Tiſch für Spielluſtige, ein Paar Zeitungsblätter für Politiker, und daher auch wenig beſucht iſt; und dann das neu errichtete Caſino im Baadiſchen Hofe, welches mit einem äußerſt ſchönen, freundlichen Lokale einige der geleſenſten Zeitſchriften vereinigt, und wo man alle Abende einen gewählten angenehmen Zirkel findet, der ſich hoffentlich immer vergrößern und erweitern muß, je mehr das Bedürfniß der gegenſeitigen Unterhaltung die Badegäſte dort vereinen wird. Die Entfernung dieſer beiden Häuſer von einander iſt das einzige Unangenehme, und verhindert größtentheils mit das bedeutende Emporkommen. Doch kann es nicht fehlen, daß das Caſino mit jedem Tage beſuchter und intereſſanter werden muß. An ſonſtigen Unterhaltungen fehlt es nun auch nicht. Es iſt die Schauſpieler-Geſellſchaft des Herrn Dengler aus Freiburg hier, die ſich alle Mühe giebt, die Zuſchauer zufrieden zu ſtellen, und wirklich ſind auch einige recht brave Mitglieder dabei, die, wenn nur nicht die Wuth hier exiſtirte, bei $3^1/_2$ Mann im Orcheſter, Don Juan, Opferfeſt, Lodoiska ꝛc. geben zu wollen, recht artigen Genuß verſchaffen könnten. Denn, um ſich in ſolchen Opern, auf dieſe Art gegeben, zu ergötzen, müſſen ſie um Vieles ſchlechter, als von der Dengler'ſchen Geſellſchaft gegeben werden. Uebrigens gehe ich immer mit einer gewiſſen Angſt vor Feuer oder Waſſer hinein, denn unbegreiflich iſt es, wie die Stadt ſo wenig gethan, und ihren Beſuchern ein ſo aus ein Paar Bretern dünn zuſammengeheftetes Häuschen hinſtellen konnte, deſſen Stiegen dem freundlichen Sonnenlichte den Eingang verſtatten, und

deſſen einzige vorhandene Thüre bei vorkommender Feuersgefahr den Ausgang erſchweren möchte. Da indeſſen das Fundament des Theaterchens ſehr auf die Dauer berechnet ſcheint, ſo tröſte ich mich immer mit der Hoffnung, daß es ſolider gebaut werden wird.

Dem Tanzluſtigen öffnet ſich nun vollends ein weites Feld, wenn auch mitunter auf engen Sälen, denn Bälle ſind alle Mittwoch und Sonntag in der Sonne und in dem Salon, und außerdem noch andere; ja ſogar einen Maskenball hatten wir, Concerte ꝛc. fehlen auch nicht, nur fand leider, und unbegreiflicherweiſe, noch kein Deklamatorium Statt.

Zum Troſte aller Freunde ihres Leibes kann ich auch noch verſichern, daß man durchaus gut ißt und trinkt, daß die Gaſthöfe bequem, wohlfeil und gut bedient ſind. Die vorzüglichſten ſind der Baadiſche Hof, der Salon, die Sonne ꝛc. In allen dieſen iſt der Tiſch gleich gut, aber weit erhebt ſich der Baadiſche Hof in Hinſicht des Lokals über die andern. Der ſchöne hohe Speiſeſaal, der ſein Licht von oben erhält, die ſchönen ſteinernen Bäder, da die in den andern Häuſern nur von Holz, der geſchmackvolle Caſino oder Converſations-Saal, wird ihn von Jahr zu Jahr beſuchter machen, und auch haben die Gäſte künftig Hoffnung, da gewiß unterkommen zu können, da außer den ſchon vorhandenen 80 Zimmern noch 60 dazu gebaut werden.

Alles dieſes überwiegt unendlich, und wird Baaden immer zum erſten Range der Bäder und zu einem ewig beſuchten Orte machen. Die einzig ſchöne Natur, die Baaden umgiebt, (ich kenne manches Bad, aber noch nirgends habe ich ſo mannichfaltige Gegenden um einen Ort vereinigt gefunden), freundliche und erhabene Ausſichten, Berge und Felſen und liebliche Ebenen, auf der andern Seite die Nähe des herrlichen Murchthals ꝛc., alles dieſes ſind unvergängliche Schönheiten, haben Baaden ſchon den Römern werth gemacht, und werden es auch jetzt und ewig den Galliern, Germanen theuer erhalten. Häufig theilt ſich daher auch die Geſellſchaft in kleine Landpartien, und befriedigt und erfreut kehrt jeder von da zurück, indem er in

ſeine Heimath dann das Andenken und den Wunſch, es wieder zu ſehen, mit ſich nimmt.

Ueber:

„Colma“.

Compoſition von L. Berger.

(23. Oktober 1810.)

Herr Berger iſt dem Publikum ſchon rühmlichſt durch ſeine gefühlvolle Compoſition für den Geſang bekannt, und liefert in vorliegendem Werke wieder einen lieblichen Beitrag dazu.

Das Schwermüthige, tief Empfundene ſchien von jeher die Sphäre zu ſein, in der ſich Herr Berger am meiſten gefällt, und Ref. fand ſich deswegen vorzüglich berechtigt, unter der Firma eines Oſſianiſchen Geſangs, die Klage einer Colma, Hrn. Berger's Talent ganz an ſeinem Platze zu ſehen.

Dies Gedicht zu bearbeiten, gehörte nicht unter die leichteſten Aufgaben, es iſt ziemlich lang, und der düſtere, eintönige Charakter, der über das Ganze verbreitet liegt, macht es ſchwierig, die einem längern Muſikſtücke nöthige Abwechſelung zu erreichen.

Während dem Leſen eines Gedichts drängt ſich Alles ſchneller der Seele vorüber; wenig Worte reichen hin, die Leidenſchaften zu wechſeln und zu beſtimmen; nicht ſo kann der Componiſt ſchalten, ſeine Sprache bedarf längerer Accente, und der Uebergang von einem Gefühle zum andern legt ihm Hinderniſſe mancher Art in den Weg.

Ungemein glücklich hat Herr Berger den größten Theil der kritiſchen Forderung gelöſt, beſonders an den Orten, wo wahre Empfindung vorwaltet. So iſt die Stelle: o Salgar mon héros, mon ami, mon amant etc. vortrefflich gedacht. Das Innige, Liebevolle, die Unruhe, iſt durch die höchſt wahre Deklamation ergreifend bezeichnet, ſo wie auch bei dem darauf folgenden Recitativ: L'echo me repond bis zu mes cris douloureux es mit Wärme geſteigert iſt,

und eben ſo die von der Anſtrengung und Angſt erſchöpfte Colma, im Abnehmen ihrer Kräfte und der Vernichtung ihrer Hoffnung nach und nach ſich einer dumpfen Erſchlaffung überläßt, die durch die ganze Stelle: Zephyr parfume l'air, en caressant les fleurs, quand la nature se ranime, je me sens defaillir, vortrefflich gehalten iſt, wo die ungemein reizende Begleitung die auflebende Natur bezeichnet, wo Alles in ſüßer Heiterkeit um Colma ſcheint, während nur ſie in abgebrochenen, eintönigen Lauten ihre Gefühle ſtammelt. Solche Züge beweiſen den denkenden Componiſten, und ſind von hinreißender Wirkung durch ihre Wahrheit. Die ganze Stelle auf einem guten Fortepiano mit dem Son céleste vorgetragen, wird gewiß jeden fühlenden Menſchen entzücken.

Die Uebertragung von da in's F moll, iſt, trotz des vorgeſchriebenen Adagio, etwas zu ſchnell und hart, wie überhaupt die etwas häufigen Modulationen im Ganzen hin und wieder zu tadeln wären, wozu freilich auch die häufigen Abſprünge des Gedichts verführen helfen. De sa valeur, hélas, Salgar est la victime, iſt ſehr richtig als Recitativ und reflektirend gehalten, bis zu der Stelle: „Il n'a pu m'oublier," wo in F dur wieder liebevolle Melodie eintritt, die ganz die beruhigende Gewißheit der Liebe Salgars in ſich trägt; von hier nimmt die Empfindung eine trübe Farbe an, bis ſie in immer kürzern Accenten, wo nur die Begleitung noch etwas das Leben unterhält, bis auch dieſes nach und nach verlöſcht, und in immer langſamern Abſätzen zu dem Schluſſe ſich neigend, mit den Worten: „je meurs du moins ce soir, cache mon ombre errante," endet. Wenn dieſe Scène ossianique ihre ganze Wirkung thun ſoll, erfordert ſie einen geübten Clavierſpieler an einem guten Wiener Pianoforte, auf welches Herr Berger ſehr gerechnet zu haben ſcheint, und einen Sänger, der den bedeutenden Umfang von Herrn Berger's Kehle hat, welches wohl das Einzige ſein dürfte, was Herrn Berger mit Recht zum Vorwurfe gemacht werden könnte.

1811.

Ueber:

Mannheim.

(26. Januar 1811.)

II. Aufsatz.

Die Aeußerungen und Bekenntnisse der größten Künstler und meine eigenen Erfahrungen bestimmen mich, öffentlich den Wunsch zu äußern, daß es getreue, bescheidene Notizen von den bedeutenderen Städten Deutschlands gäbe, die besonders dem dort erscheinenden Künstler einen richtigen Gesichtspunkt des dasigen Kunst-Zustandes aufstellten, und dadurch ihm zugleich den Weg bezeichneten, den er einzuschlagen hätte. Vorzugsweise wären solche Notizen von Künstlern selbst entworfen zu wünschen. Durch den vielen Umgang mit dem Publikum erwerben sich diese einen gewissen Takt, selbst bei kürzerer Bekanntschaft, die rechte Saite zu berühren und den Kunstsinn des Publikums zu erspähen. Es wird immer nur über den Künstler geschrieben, warum soll nicht auch Er schreiben? immer nur, wie das Publikum ihn — warum nicht auch, wie er das Publikum fand? unstreitig würde dann manche, auch dem Nichtkünstler interessante Ansicht entspringen. Um seinem Urtheil Glaubwürdigkeit zu verschaffen, muß freilich der Künstler unter seinem Namen schreiben, und dadurch würde gewiß auch jedes vorlaute oder parteiische Urtheil unterdrückt. Zudem giebt es im Laufe des Menschenlebens so tausenderlei Unannehmlichkeiten, die durch kleinliche Rücksichten erzeugt werden, die oft den bedeutendsten Einfluß auf die ganze Bildungszeit haben und manches schöne Talent im Aufkeimen ersticken, und für die es kein Tribunal giebt, wo man den Thäter zur Rechenschaft ziehen könnte; so daß es sogar zur Nothwendigkeit gediehen scheint, alle diese Erbärmlichkeiten — denen vorzugsweise keine Lebensbahn mehr ausgesetzt ist, als die, des Künstlers — vor den Richterstuhl der Publicität zu bringen. Indem ich es wage, mit meinem schwachen

Beiſpiel voranzugehen, hoffe ich, daß Andere, Würdigere, dieſem folgen und es dadurch dem Publikum intereſſanter machen werden.

Ich fange mit Mannheim an, als dem Orte, der, ſo berühmt durch ſeinen früheren Kunſtglanz, noch auf ſeinen alten Lorbeern ruht, und im Allgemeinen noch den herrlichen, wahren Sinn für die Kunſt in ſich trägt, der ſo freundlich, ja wirklich herzlich, jeden Fremden anſpricht. Das Orcheſter zählt ſehr brave Künſtler; z. B. Herrn Frey als Violiniſt, die Herrn Dickhut und Ahl als Horniſt, Herrn Apold als Flötiſt, Herrn Ahl j. als Clarinettiſt u. ſ. w. Der Direktor, Herr Kapellmeiſter Ritter, bekannt als Componiſt der Opern Salomon, Zitherſchläger u. ſ. w. hat allgemein anerkanntes Talent, und es iſt nur zu bedauern, daß er ſich der Direktion nicht mit mehr Wärme annimmt, ſo wie leider überhaupt eine gewiſſe muſikaliſche Anarchie in Mannheim überhand nimmt, welcher durch keine kräftige Hand Einhalt gethan wird. Das Orcheſter leiſtet, was man nur von einem braven Enſemble verlangen kann, und mit Freude ergreife ich die Gelegenheit, meinen Dank für die Präciſion, mit der es mehrere meiner Compoſitionen ausführte, öffentlich darzubringen. Doppelt groß war aber auch meine Verwunderung, als ich von vielen Muſik-Freunden aufgefordert wurde, noch ein Concert zu veranſtalten, und von ſämmtlichen Herren erſt eine wirkliche Zuſage, ſpäter aber eine ſchriftliche Erklärung erhielt, in welcher geſagt wurde, daß ſie, vermöge eines bei ihnen beſtehenden Geſetzes, keinem Fremden während der Daner ihrer Winter-Concerte accompagniren könnten. Dieſer, obwohl etwas ſonderbare Grund befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publikum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergeſſen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreutzer und Leppich ankamen und das Orcheſter ihnen ſämmtlich, trotz der mir gegebenen ſchriftlichen Erklärung, mitſpielte, ja dieß bei noch mehreren folgenden that: ſo konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen. Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geſchehen ſei, beſonders da ich nie mit einem Orcheſter-Mitgliede Mißhelligkeiten gehabt habe: aber ich halte es für eine Pflicht, dieſe Eigenmächtigkeit, die mit ſchriftlichen Erklä-

rungen und Männern ſpielt, dem größeren Publikum zur Beurtheilung und andern Künſtlern zur Warnung bekannt zu machen.

Ueber:

Capellers Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte.*)

(30. April 1811.)

Herr F. Nepomuck Capeller, Mitglied des Münchner Hof-Orcheſters, hat durch eine höchſt ſinnreiche Erfindung die Flöte in einem Grade vervollkommnet, daß kaum noch etwas zu wünſchen übrig bleibt; indem die Vortheile dieſer Erfindung — höhere und tiefere willkührliche Stimmung, wobei dennoch alle Töne und Verhältniſſe in gleicher Reinheit bleiben — und die Leichtigkeit Triller auf allen Tönen hervorbringen zu können — umfaſſen, wodurch den bekannten Haupt-Mängeln dieſes Inſtrumentes abgeholfen wird. Herr Capeller erhielt die Grundidee ſeines neuen Flötenbaues, durch den ſchon früher erfundenen, ſogenannten engliſchen Metall-Kopfzug, deſſen Fehler aber ſchon Tromlitz nachgewieſen hat, und der durchaus nicht mit dieſer Erfindung verwechſelt werden darf, da durch den Kopfzug wohl das Inſtrument höher und tiefer geſtimmt werden konnte, aber auch zugleich ſeine reine Intonation verlor.

Herrn Capellers neue Flöte beſteht aus drei Stücken. Die ſonſt gewöhnlichen zwei mittleren Stücke ſind in einen Körper vereinigt, und damit dieſer nicht auf ſolche Art durch zu große Länge unverhältnißmäßig gegen die übrigen Theile würde, beſtimmte man ihm eine geringere Ausdehnung, und gab das Entbehrliche dem Mundſtück zu. Die ganze Länge der Flöte iſt übrigens von denen nicht verſchieden, die die tiefſte e-Klappe mit enthalten. — Klappen hat ſie neun, wovon die Hes-Klappe von zwei Seiten her ſich öffnen läßt; der untere Hebel kann auf doppelte Art, und zwar mit größter Bequemlichkeit, ohne die rechte Hand aus ihrer Lage zu bringen, mit

*) Der Aufſatz iſt im Concept zum großen Theile von Capellers Hand geſchrieben. D. H.

dem Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand angeſpielt werden, (und dient vorzüglich, um die Triller auf fis-gis, rein und leicht anzugeben) worin dieſe Klappe von einer früheren Erfindung ſich unterſcheidet. Eine neu erfundene d-Klappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand geſpielt wird, iſt beſtimmt, den Triller auf d-eis hervorzubringen, und dient zum bequemeren Anſchlagen des h-eis und des dreigeſtrichenen d-e-Trillers. Die tiefſte e-Klappe iſt ſo angebracht, daß ſich nunmehr auch von eis auf e bequem hinüber ſchleifen läßt, welchen Vortheil die Lage der ſchon bekannten e-Klappe nicht gewährt. Die übrigen Klappen ſind in der Art der ſchon bekannten Erfindung; und können, durch ſie vereint nun die Töne und Triller in allen halben und ganzen Tönen rein, und auf die leichteſte Weiſe hervorgebracht werden.

Das Vorzüglichſte und Intereſſanteſte an dieſer Flöte aber iſt der Mechanismus in Bezug auf die Stimmung. Um dem Inſtrumente dieſe, mit immer gleicher Schärfe und Reinheit des Tones zu ſichern, gab Herr Capeller demſelben den Vortheil eines auch beim längſten Gebrauch unveränderlich bleibenden Mundlochs. Dieſes beſteht aus einer ovalen Platte von Gold, welche in zierlicher Form auf dem runden Körper der Flöte aufliegt. Nicht blos der Pfropf in der Flöte, ſondern auch eben dieſes Mundloch kann nach Willkür der verlangten Stimmung gemäß durch eine ungemein leichte und ſchnelle Bewegung an der oberen Garnitur, vermittelſt einer doppelten Schraube auf und ab bewegt werden; wodurch der höchſt wichtige Vortheil entſteht, daß die Stimmung des Inſtrumentes ohne irgend einen nachtheiligen Einfluß auf die diatoriſche und chromatiſche Tonleiter, nach den unmerklichſten Abſtufungen ſchnell geändert werden kann.

Die großen Vortheile dieſer Verbeſſerung der Flöte ſind ſo augenſcheinlich, daß es höchſt überflüſſig wäre, noch etwas zu ihrem Lobe beifügen zu wollen, und der Verfaſſer bemerkt nur noch, daß dieſe Flöte nicht bei einem Inſtrumentenmacher, ſondern bei einem hieſigen Kunſtdrechsler, Fiegel, verfertigt worden, und zwar mit ſo gutem Erfolg, daß das Inſtrument auch von Seiten ſeiner Nettigkeit und Schönheit den Arbeiten der beſten Inſtrumentenmacher des

Auslandes gleichgeſtellt werden kann, und auch im Preis nicht höher als eine gewöhnliche gute Flöte, alſo ungefähr 9—10 Carolin, kömmt, um welchen Preis Herr Capeller jedem Liebhaber eine ſolche verbeſſerte Flöte zu verſchaffen gewiß die Güte haben wird.

Ueber:

„Cendrillon“,

Oper von Iſouard.

(München 15. Mai 1811.)

Am 7. Mai gab man zum erſten Male Aſchenbrödel (Cendrillon). Oper in drei Akten von Nicolo Isouard de Malthe.

Der ausgezeichnete Erfolg, mit welchem dieſe Oper in Paris gegeben wurde, beſtimmte ſchnell das nach Fremdem haſchende deutſche Publikum, ſich auch dieſes Produkt anzueignen, und unter die darin wetteifernden Bühnen gehörte auch die unſrige, die es den 15. Dez. auf's Theater brachte.

Wenn man weiß, daß dieſe ganze Oper blos wegen Mlle. St. Aubin geſchrieben wurde, und daher ſo ganz auf ihre Individualität berechnet iſt, daß man keine Nüance, ſie in ihrem vortheilhafteſten Lichte zu zeigen, vergaß, daß alle ihre Umgebungen karrikirt wurden, um dadurch den Abſtand zwiſchen jenem anſpruchloſen Weſen, für das man ſich ſchon wegen des Druckes, unter dem es lebt, und der nicht ſtark genug hervorgehoben werden kann, intereſſirt — deſto größer und ergreifender zu machen, — wenn man weiß, daß nebſt dem Theater-Pomp, mit dem die Oper gegeben wurde, auch alle lokale Hülfsmittel ergriffen wurden, das reizbare Pariſer Parterre zu entflammen, ſo kann man ſich wahrlich denken, warum dieſes Werk eine ſo enthuſiaſtiſche Aufnahme erhielt.

Der Componiſt beſonders hat auch ſeiner Seits nicht ermangelt, Alles zu benutzen, wovon er ſich ein Applaudiren verſprechen konnte.

Der größte Beweis davon ist die Ouverture, die blos auf den bekannten Harfenspieler Casimir und den Hornisten Duvernoys berechnet ist, denn wären wohl sonst die im Ouverturen-Style ganz unwürdigen Cadenzen und kleinlichen Nüancen (die aber gewiß durch beide Spieler noch verziert und erhoben werden) zu verzeihen?

Ueberhaupt hat der Componist am wenigsten gethan, um die Oper zu erheben; beinahe alle Musikstücke bestehen aus abgedroschenen Sätzen, die durch eine unbehülfliche Instrumentirung noch mehr in's Licht gesetzt werden.

Der Haupt-Moment im zweiten Akte, wo jede Schwester die andere zu übertreffen sucht, hätte durch allen Zauber der Melodie und Instrumentirung bei Aschenbrödels Romanze so herausgehoben werden müssen, daß er wie ein glänzender freundlicher Stern über den Talenten der Andern schwebte. In seiner gegenwärtigen Gestalt aber ist es eine unbedeutende Melodie, von der man gar nicht die hinreißende Wirkung begreifen kann, die sie hervorbringen soll, und ohnstreitig ist der Bolero, den die Schwester singt, gehaltvoller und ergreifender.

Am gelungensten ist ohnstreitig das Duett zwischen dem König und Aschenbrödel im dritten Akte, welches als eine leidenschaftliche Situation dem Componisten freilich auch den meisten Stoff lieh, und das er besonders glücklich — durch die darin verwebte Melodie des vorerwähnten Liedchens im zweiten Akte, durch das sie des Prinzen Liebe gewann, und welches Bild sie ihm gleichsam hier wieder zurückruft — zeichnete. Nächstdem ist das erste Duett zwischen den beiden Schwestern das Charakteristischste. Beide im wonnigen Uebermuthe, und trunken von dem Glücke, das ihrer harret, bewegen sich in durchkreuzenden Läufern und Passagen, und indem jede, sich selbst bewundernd, ihre Talente auskramt, ruft sie nur manchmal ihre Schwester auf, ihr den schuldigen Tribut des Beifalls zu zollen. Die Romanzen der Cendrillon im ersten Akte und des Königs sind — französische Romanzen — und die übrigen Musikstücke sind so unbedeutend, gehaltlos — und ohne Wirkung, daß der musikalische Theil der Oper gewiß nirgends ihr Glück gründen wird.

Im Ganzen gelang die Vorstellung ziemlich gut. Aschenbrödel bot Alles auf, diese Rolle mit all dem ihr eignen Interesse zu geben. Sie spielte das bei inniger Herzensgüte und reiner unverdorbener Seele, gleichwohl unbeholfene, bildungslose Mädchen mit vieler Wahrheit und Naivität. — Md. Harlas als Clorinde, und F. v. Fischer als Thisbe, bezeichneten, besonders Erstere, das Alberne eines hochtrabenden Ahnendünkels in vielen Stellen sehr treffend; doch würde Thisbe im Duett des ersten Aktes ihr Spiel weit mehr und richtiger charakterisirt haben, hätte sie es im Contraste zu der Singprobe ihrer Schwester, durch geeigneten Tanz — wozu sie sich selbst die Melodie trillert — mehr markirt — und emporgehoben. Herr Muck als Montefiascone war diesmal ganz in seiner Sphäre; weit weniger Herr Mittermayer als Ritter Dandini. Sein Fleiß verdient gerechtes Lob, doch fehlt seinem Vortrage in dergleichen Rollen noch die erforderliche Gewandtheit. Romiro, Herr Weichselbaumer, sang vorzüglich das Duett mit Aschenbrödel im dritten Akte mit Ausdruck und Bewegung.

Das Ballet zu Anfang des zweiten Aktes glich mehr einem vorbereiteten Hoffeste, als einer Feenscene. Bei einer leichten wolkichten Decoration würden die Tänze weit ätherischer geschienen, und den Charakter von sanft umgaukelnden Träumen gewonnen haben.

Ueber das Oratorium:

„Gott und die Natur“

von G. Meyerbeer.

(Berlin 24. Juni 1811.)*)

Unter den mancherlei Kunstprodukten, die uns seit einiger Zeit erfreuten oder langweilten, steht das in des Herrn Kapellmeisters

*) Der von Berlin datirte Aufsatz ist in München geschrieben. cnfr. I. 273. D. H.

Weber Concert aufgeführte Oratorium von Scheile: „Gott und die Natur“ mit Muſik von Meyerbeer ſo hoch und ausgezeichnet in jeder Hinſicht da, daß es Ihnen, beſter Freund, angenehm ſein wird, etwas Ausführlicheres über die Arbeit dieſes vielverſprechendes Künſtlers, der ſo viel wiſſenſchaftliche Bildung mit der vollkommenen Beherrſchung aller muſikaliſchen techniſchen Erforderniſſe in ſich vereint, zu hören. Der Plan des Ganzen iſt mit reicher Mannichfaltigkeit und ohne das Geſetz der Einheit zu ſtören, entworfen. Glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit, und beſonders die ächte Kraft des empor flammenden Genies iſt darin unverkennbar. Der erſte Chor C dur und die darauf folgenden Fugen, ſind ſehr weislich ganz mezzo tinto gehalten, nur fielen mir einige kleine Text-Verſtümmelungen auf. Nr. 2. 3. Rec. u. Arie Es für Baß; das Recitativ höchſt ſprechend und wahr, an das ſich die Arie ſchließt, von deren großer Lieblichkeit man beinah ſagen möchte, es ſei Schade, daß ein Baſſiſt ſie zu ſingen habe, wenn nicht Herr Gern ſie vorgetragen, und mich überzeugt hätte, daß Lieblichkeit in ſeinem Munde an ihrer Stelle ſei. In dieſer Nummer iſt die Stelle, „da winkt er dem Licht, es ſchwebt hernieder,“ ſehr glücklich ganz entfernt gehalten von Haydn's: „es werde Licht“ durch einen überraſchenden gehaltenen E-Accord der Blas-Inſtrumente.

Nr. 4. 5. Rec. u. Arie in B, geſungen von Hrn. Eunicke, wurde das Lieblingsſtück des Publikums. Man könnte ſagen, es ſei Schade, daß zwei Arien und Recitative von zwei Männerſtimmen gleich Anfangs auf einander folgen, aber der Effekt des Blumen-Chors Nr. 6, von bloßen Weiberſtimmen vorgetragen, tritt dagegen wie eine freundliche Lichtgeſtalt hervor, und wurde das zweite Lieblingsſtück des Publikums, ja veranlaßte ein eignes Sonett auf den Componiſten (ſo wie überhaupt mehrere Gedichte auf den Dichter und Componiſten in der Berliner Zeitung ſtehen); die Harfenbegleitung war leider ſo ſchwach, daß man ſie kaum hörte.

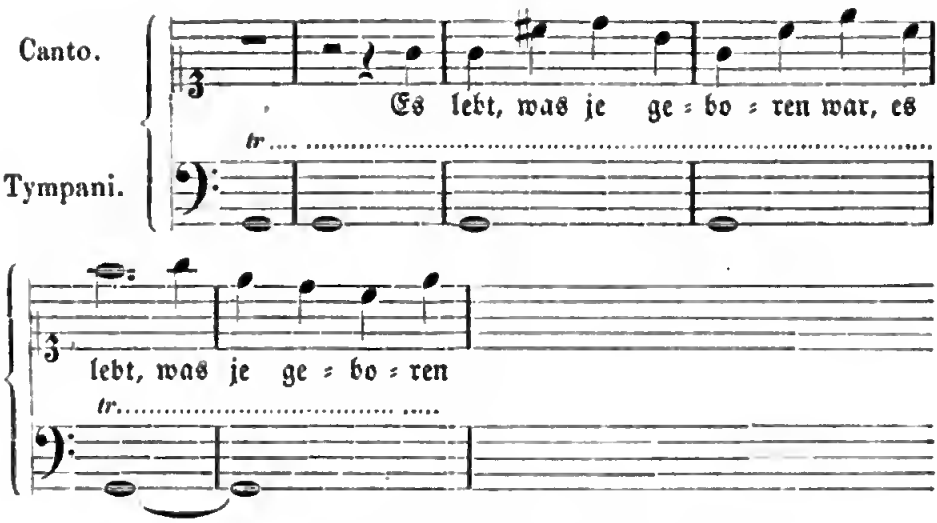
Nr. 7. Disc. Arie C dur worin für eine Sopran-Arie ſeltene Kraft (mir beinah das liebſte Stück) und in eben dieſem Geiſte von Mad. Schmalz vorgetragen.

Daß dieſe Sopran-Arie nach dem Weiber-Chore folgt, iſt, glaube ich, ein gegründeter Vorwurf, der dem Componiſten zu machen iſt. Beide Stücke verlieren dadurch. Hätte doch können getauſcht werden mit einer der früheren Männer-Arien, allenfalls der Baß-Arie.

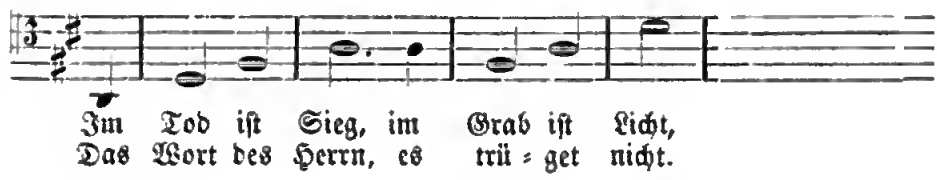
Nr. 8. Chor der vier Elemente. Ein ächt contrap. Meiſterſtück; Luft, Sopr.; Feuer, Alt; Erde, Tenor; Waſſer, Baß. Jedes trägt erſt ſeinen eigenen Geſang mit dem es charakteriſirenden Accompagnement vor, am Ende vereinigen ſich alle vier Geſänge mit ihren 4 Accompagnements, alſo acht Themata. Sehr logiſch conſequent, beſonders von hoher Wirkung da, wo das ganze allmächtige Essemble pianissimo wiederholt wird (in F dur) — benutzt, und ſo fließend und natürlich behandelt, mögen wohl allein derlei harmoniſche Kunſtſtücke auf ihrer Stelle ſtehen und wirken, was ſonſt ſelten der Fall iſt.

Nr. 9. Baß. Recit. Nr. 10. Chor. „Er war, er iſt, und er wird ſein.“ Schöne rhetoriſche Durchführung eines choralmäßigen vierſtimmigen Geſanges, mit untermiſchten Soli zu vieren der vier Hauptſingſtimmen in Es.

Nr. 11. Duett zwiſchen einem Zweifler und einem Gottesläugner, Tenor und Baß, wozwiſchen ein Chor von Männern Zuverſicht und Glauben predigt. Die verſchiedenen Cavatinen ſind ungemein treffend geſchildert, und das Ganze ſehr zu einem Guſſe verbunden, ſo wie es auch ſehr ſchön und philoſophiſch gedacht iſt, dieſen ernſten Gegenſtand blos von Männern unter ſich abhandeln zu laſſen. — In G moll. An dieſes Stück ſchließt ſich der Chor C dur, „hörſt Du die Poſaun' erklingen,“ wo es mich ſehr freute, daß der Componiſt nicht die Plattitude beging, Poſaunen hören zu laſſen. Von hier fängt er an immer größer und höher zu werden bis an's Ende. Der Text wendet ſich zur Auferſtehung der Welt, wo alles Geſtorbene wieder zu leben anfangen wird. Sopran-Solo tritt solissimo, nur von einem Pankenwirbel begleitet, nach der ſpannenden Stille einer Fermate ein.



Endlich ſchlägt die Schlußfuge los, deren Thema



die Poſaunen per augmentationem ſo vortragen:

und womit er dann eine feurige Bewegung der Violinen verbindet, und mit einer ungeheuern Kraft auf das Ende losgeht.

Die Inſtrumentirung iſt durchaus gut berechnet, originell und neu, nie überladen. Alle Melodieen, ſelbſt die ſchmeichelndſten, bleiben in den Gränzen des ernſten Styles, daß man wirklich mit Herrn Gern, dem man in der Probe zurief, er habe geſungen wie ein Engel, ausrufen kann: die Muſik dazu kommt ja aber auch aus dem Himmel! Möge Herr M. B. auf dem Pfade der Kunſt mit der Ausdauer, dem Fleiße und der Beſcheidenheit fortwandeln, die man bisher an ihm ſo hochſchätzen durfte, und wir haben der Kunſt reiche Früchte von dieſem Genius zu prophezeien.

Ueber:

„Ginevra“,

Oper von Simon Mayr.

(München 27. Juni 1811.)

Den 25. Juni gewährte die zweite Vorstellung von Ginevra, Opera seria in zwei Akten von Simon Mayr, allen Kunstfreunden einen so herrlichen Ohrenschmauß, als sich Ref. seit langer Zeit nicht erinnert, im hiesigen Theater gehört zu haben. Unser herrlicher Brizzi als Polinesso schien sich heute selbst zu übertreffen, und wenn gleich körperliche Umstände seine Intonation oft sehr zweideutig machen, so überwiegt sein vortreffliches Spiel, die Leichtigkeit und Sicherheit seiner Passagen, das Kraftvolle seiner Deklamation, und das rein Vollendete der Meisterschaft, was auf seinen Darstellungen liegt, so bedeutend diesen Uebelstand, daß man ihn vergißt, und sich blos von dem vortrefflichen Ganzen hinreißen läßt. Nächst ihm verdient Mad. Harlas (Ginevra) die ehrenvollste Erwähnung. Sie ist für diese Art Rollen geschaffen, und das wahrhaft Große ihres Gesanges, die sichere Kühnheit ihrer glockenreinen Stimme, und ein ungewöhnliches Feuer im Vortrage, das sie heute beseelte, ließen sie würdig mit Herrn Brizzi um die Palme ringen.

Herr Mittermayer, als Ariodante, zeigte neuerdings, wie sehr sein rühmliches Streben zu den schönsten Erwartungen berechtige. Seine herrliche, klangvolle Stimme hat Biegsamkeit genug, alle Forderungen zu ihrer Vollendung zu befriedigen. Möchte doch derselbe durch eine deutlichere Aussprache seinem Gesange mehr Charakter verleihen, und überhaupt etwas feuriger und belebter sein.

Ref. bemerkt hier unter andern das übrigens vortrefflich gesungene Duett mit Polinesso im ersten Akte, und besonders auch die Scene im zweiten Akte, wo ihm der Priester den bevorstehenden Tod der Ginevra entdeckt, und wo der Held im Gefühle seiner Kraft auflodert, und das „non morirà!“ in dem Bewußtsein ausspricht, daß die Unüberwindlichkeit seines Armes sie retten wird und kann.

Ref. bittet Herrn M. dieſe kleine Bemerkung als einen Beweis der Achtung anzuſehen, die er für ſein ſchönes Talent hegt.

Was die Muſik der Oper überhaupt betrifft, ſo hätte man füglich auf den Zettel ſetzen können: von Weigl und Simon Mayr und Comp.; da beinahe alle bedeutende Muſikſtücke von Weigl waren, z. B. die Arie des Polinesso, die liebliche erſte Arie des Ariodante u. ſ. w. Die Arie der Ginevra im zweiten Akte war auch von einem andern Meiſter, und die herrliche Ouverture der Semiramis von Catel beginnt die Oper. So ein großer Feind von Einlegen fremder Muſikſtücke ſonſt Ref. iſt, ſo kann er doch nicht umhin, es bei dieſer Oper ſehr wohlgethan zu wiſſen.

Herr Simon Mayr hat ſo gänzlich in ſeiner Compoſition ſeinen deutſchen Urſprung verläuguet, und dagegen nur das Flache der italieniſchen Schule angenommen, daß man ihm von Herzen dieſe Einſchiebſel gönnen kann, und nur bedauern muß, daß ſo gute Muſikſtücke unter ſeiner Firma vorgetragen werden.

Die Chöre gingen gut, die Kleidung war ſchön und reich, aber das Publikum kleiner, als ich erwartet hätte, und allerdings muß es kränkend ſein, vor einem halbleeren Hauſe zu ſingen. Der laute Beifall und das Würdige dieſes zwar kleinen, aber gerechten Publikums, mußte indeß ein deſto angenehmerer Sporn für die Darſtellenden ſein, denn man kann annehmen, daß der beſſere Theil vorhanden war, und wenn den übrigen nicht einmal 20 Pferde in's Theater ziehen können, was bleiben da der armen Kunſt — noch für Mittel übrig.

Ueber:

Der „Waſſerträger“,

Oper von Cherubini.

(2. Juli 1811.)

Bruchſtück des Briefes eines Reiſenden.

Stelle Dir meine Freude vor, als ich auf meinem Durchfluge durch München am 30. Juni auf der Wirthstafel den Comödienzettel mit dem Zauberworte: „Armand“ liegen ſah — und wären meine Geſchäfte noch zehnmal dringender geweſen, als ſie es wirklich waren, ſo hätte mich der Gedanke an die Aufführung dieſer göttlichen Muſik von dem Münchner Orcheſter feſt gehalten, und im Vorgefühle der zu ſchlürfenden Wonne rief ich dem Poſtillon zu: „heute iſt der Waſſerträger! ich kann nicht reiſen.“ Er ſah mich verwundert an, und begriff endlich die Unmöglichkeit, weiter zu reiſen, durch die überzeugenden Gründe von einem Paar in die Hand gedrückten Vierundzwanzigern beſſer, als durch eine Exclamation. — Ich war der Erſte im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterre's, und harrte ſo begierig der Töne, von denen ich im Voraus wußte, daß ſie mich auf's Neue erheben und begeiſtern würden. Dreiſt glaube ich behaupten zu können, daß Armand ein ächt dramatiſches klaſſiſches Werk iſt. Alles iſt auf's Effektvollſte berechnet, alle Muſikſtücke ſind ſo an ihrer Stelle, daß man keins weglaſſen, und keins dazu thun kann. Lieblicher Reichthum von Melodie, kräftige Deklamation, und eine Alles ergreifende Wahrheit in Auffaſſung der Situation, ewig neu, ewig gern geſehen und erhalten. Ich habe ſie oft auf beinahe allen guten deutſchen und franzöſiſchen Bühnen geſehen, daß ich ſehr begierig und ſogar überzeugt war, hier werde man eine ſolche Oper mit großer Vollendung geben. Die Ouverture begann, und ließ mich das Schönſte hoffen, denn wahrlich, ſie wurde mit einem Feuer, einer Nettigkeit und Kraft vorgetragen, wie ſie nur das Münchner Orcheſter zu leiſten im Stande iſt, und jubelnd

ſtimmte ich in den rauſchenden Beifall des Parterre mit ein. (Man hat hier Trompeten zu der Ouverture geſetzt, und ich glaube auch, daß ſie im Allegro Effekt machen können, aber im Einleitungs-Adagio ſind ohnſtreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stöße bloß von dem Horne vorgetragen von beſſerer Wirkung, und mehr der Steigerung des Ganzen angemeſſen, beſonders wenn dann mit dem Schlage E dur erſt die Trompeten eintreten.) Das erſte Terzett ſah ich zu meinem Erſtaunen in ein Duett verwandelt. Ich traute meinen Ohren nicht, ſondern nahm ein Perſpektiv zu Hülfe, und ſah denn da auch, daß der Vater des Waſſerträgers nicht ſang. Ich kann nicht läugnen, daß mich eine gewiſſe Unbehaglichkeit befiel, wenn ich an das Finale des erſten Aktes dachte, ohne Baß!! — Sollte denn das Perſonale nicht noch einen Baß-Sänger zu dieſer Rolle haben liefern können? — —

Das Terzett zwiſchen Armand, ſeiner Gattin und Mikely war ſtark geſtrichen, doch entſchädigte der gute Vortrag.

Das Duett zwiſchen Armand und Conſtanze wurde ſtellenweiſe vortrefflich gegeben; der Moment ſeines Anfangs aber ganz vergriffen; denn in dem Augenblicke, wo der Waſſerträger von einem kurzen Scheiden der beiden Gatten ſpricht, fällt die Muſik ungeſtüm ein, und Conſtanze ruft, ergriffen von den ihr unerträglichen Gefühlen der Trennung, aus: „ich ſollte von Dir mich trennen? — ꝛc.“

Bei dem Finale des erſten Aktes war Mikely's Vater nicht ſichtbar. Sollte der keinen Antheil nehmen? — und wo hält ſich der alte ſchwache Mann auf, während dieſer Scene? — Höchſt unangenehm ward ich aber durch eine Verballhornung der Compoſition im Finale überraſcht: eine der himmliſchſten Stellen wird, aus mir völlig unbegreiflichen Urſachen, ganz ihrer Wirkung beraubt.

Nachdem der Waſſerträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerſtreben iſt, und ſie in Thränen ausbricht, ſoll nach dieſem Fortiſſimo eine Clarinette ganz allein eintreten und die Melodie: 𝄾 c c Es d c vortragen, worauf erſt der Fagott und dann das Violoncell dazu tritt, und der Bruder, ſeine Schweſter tröſtend und bittend, zu ſingen anfängt. Dieſe Stelle iſt überall von der

höchſten Wirkung. Hier bläſt nicht nur die Oboe dieſe Stelle (durch welchen ganz andern Ton ſchon der Zweck des Componiſten verfehlt iſt), ſondern man hat auch noch ein Accompagnement dazu geſetzt. So wie auch zu den Paar Noten D, die Antonio und ſpäter Mikely allein zu ſingen haben, noch einige Achtel in die Violine dazu gemacht wurden.

An Orten, wo es an guten Clarinettiſten fehlt, ließ ich mir es noch höchſtens gefallen, daß dieſe Stelle von der Flöte vorgetragen wird, aber daß man eine Begleitung dazu ſetzt, iſt unerhört, und hoffe ich es von den anerkannten Einſichten des Herrn Direktors Fränzl, daß er dieſen großen Mißgriff, für deſſen Exiſtenz er nichts kann, verbeſſern wird; und, mit mir vereint, bitten gewiß alle Verehrer der Cherubiniſchen Muſe darum.

Die ſehr ſchwierigen Chöre im zweiten Akte gingen vortrefflich, mit Präciſion und Feuer wurden ſie geſungen und geſpielt. Ueberhaupt war der zweite Akt gerundeter und lebendiger.

Im dritten Akte hatte ich wieder Gelegenheit, einige ſchöne Stellen, die weggelaſſen wurden, zu bedauern, nämlich, die Paar Worte der Pachters-Tochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!“ durch deren Wegbleiben die Muſikſtellen ſo planlos auf einander ſtoßen. Die Schauſpielerin, die dieſe Rolle gab, hätte, da ſie doch Einiges ſang, wohl dieſe Kleinigkeit — die es auf der Scene nicht iſt, auch noch ſingen können.

Am auszeichnungswertheſten war Herr Muck, als Waſſerträger; er gab den biedern, fröhlichen, offenen Kopf, der durch das Bewußtſein einer guten That ſich zu allen Wagniſſen ruhig befähigt fühlt, ſehr brav, und der laute Beifall des Publikums zeigte ihm das Anerkennen ſeiner Bemühung.

Wenn ich Dir viel von dieſer Oper vorgeplaudert habe, ſo bedenke, daß man von ſolchem Meiſterwerke nie genug ſagen kann und daß ein ſo eifriger Kunſtfreund wie ich auf Deine Nachſicht rechnen kann.

Ueber:

„Joseph in Aegypten“,

Oper von Mehul.

(3. Juli 1811.)

Mit Freuden ſah Ref. den 3. Juli bei ſeinem Eintritte in's Theater das wohlgefüllte Haus, indem er ſich dadurch neuerdings überzeugte, daß das Münchner Publikum wahre Meiſter-Werke zu ſchätzen und zu würdigen wiſſe. Wen ſollte aber auch nicht eine Muſik, wie die der Oper: Jakob und ſeine Söhne, ergreifen, und mit ſich unwiderſtehlich fortreißen! Der antike, ich möchte ſagen, der einfache bibliſche Geiſt, der durchaus ſo vortrefflich darin gehalten iſt, wo kein unnöthiger Kling-Klang die Ohren kitzelt, wo Alles blos durch die höchſte Wahrheit wirkt, und wo durch die weiſeſte Berechnung der Inſtrumentation, die den vielgeübten Componiſten beurkundet, mit ſo wenigen Mitteln die höchſten Effekte erzeugt werden! — Um nur einigermaßen alle Vorzüge dieſer herrlichen Ton-Dichtung zu entwickeln, müßte man Alphabete füllen, und Ref. begnügt ſich daher, an das Gefühl der Zuhörer zu appelliren, das beinahe alle Muſikſtücke mit lautem Beifalle belohnte. Die heutige Darſtellung war aber auch in jeder Hinſicht gediegen und in ſich geſchloſſen zu nennen. Kein Mißgriff, kein unangenehmer Zufall ſtörte die Wirkung des Ganzen. Sänger und Orcheſter kämpften den entzückendſten Kampf um den Vorzug der vollkommenen Ausführung.

Herr Mittermayer gab in Abweſenheit der Herrn Weixelbaumer die Rolle des Joſephs. Unter beinahe allen Rollen des Herrn Weixelbaumer iſt dieſe am meiſten ſeiner Individualität angeeignet, und daher auch eine ſeiner beſten; zudem iſt jedes Publikum meiſt immer gewohnt, ſein Urtheil nur vergleichungsweiſe zu fällen, und nie auf die gegenwärtige Darſtellung rein zu ſehen, ſondern immer zu ſagen: der machte dies beſſer, der andere jenes. Es gereicht daher Herrn Mittermayer zum ausgezeichnetſten Triumphe ſeines

Strebens, daß er allgemein gefiel und befriedigte. Mit Vergnügen bemerkte Ref., daß er deutlicher wie gewöhnlich aussprach, und dadurch besonders der lieblichen Romanze: „ich war Jüngling noch an Jahren," — einen neuen, bei Herrn Weixelbaumer vermißten, Reiz verlieh. Ueberhaupt war sein Gesang und Spiel, herzlich und — dankend sei es hiermit gesagt, ohne unnöthige Verzierungen, die, auch noch so klein — in dieser rein deklamatorischen Musik unerträglich sind. Erlaube uns nun Herr Mittermayer nur die leise Hindeutung auf ein Paar Momente, die wir wärmer in Hinsicht des Spiels zu sehen gewünscht hätten; nämlich, wie er das erste Mal seine Brüder sieht; dann der Moment beim Anblicke seines Vaters; besonders aber, wo dieser seinen Traum erzählt, und immer mit seiner unendlichen Liebe auf Joseph zurückkommt, sollte letzterer auf's Höchste ergriffen sein. Auch dürfte der Augenblick, wo seinen Brüdern Gefahr droht, Akt 3, Scene 2, der einzige eines heftigen Aufloderns sein; denn nachdem er das so lang Ersehnte wiedergefunden, ist ihm der Gedanke der Möglichkeit, es wieder zu verlieren, unerträglich, und entflammt selbst seine Sanftmuth zur Hitze.

Es wäre überflüssig, über Herrn Tochtermann als Simeon etwas erwähnen zu wollen, so anerkannt ist sein hohes Verdienst in dieser Rolle. Er giebt sie mit höchst erschütternder Wahrheit; Alles ist tief durchdacht, und bezeichnet den herrlichen Künstler.

Jakob wurde von Herrn Lanius mit Fleiß gesungen und gespielt, besonders im Duett mit Benjamin im dritten Akte gab er sich herzlich. Daß er bei seinem Erwachen im zweiten Akte während des feierlichen Gebets nicht niederkniet, war wohl nur augenblickliche Vergessenheit, es störte aber sehr die andächtige Haltung dieses Momentes. Etwas zu rasch und kräftig schien auch manchmal Ref. das Spiel des Herrn Lanius gewesen zu sein.

Mad. Regina Lang ist als Benjamin eine freundliche Erscheinung, die diesen Charakter mit alle dem kindlichen Liebreize ausstattet, der in ihr ruht. Danken müssen wir ihr, daß sie, trotz eines Katarrhs, uns keines Musikstücks beraubte.

Die Chöre der Brüder gingen vortrefflich, so wie auch die Gruppen und ihr lebendiges Spiel sehr ergreifend waren. Der schöne Schluß des dritten Akts ist vom Herrn Direktor Fränzl.

Und nun noch den herzlichsten Dank unserm Orchester, das durch den vortrefflichen Vortrag dieses Meisterwerks sich einen neuen Lorbeerzweig in den Kranz seines alten Ruhms flocht.

Ueber das Ballet:

„Der Dichter Geßner"

von Steuner.

(23. Juli 1811.)

Sonntag den 21. Juli: Max Helfenstein von Kotzebue und der Dichter Geßner, Ballet in einem Akte von Herrn Crux, mit Musik von Herrn Steuner.

Ref. hat schon mehrere Ballete von der Composition des Herrn Steuner gehört, aber keines gefiel ihm durchaus so wohl als dieses. Herr Steuner hat sich dem lieblichen Idyllen-Charakter und dem durchaus gemüthlichen Wesen, das in dieser schönen Dichtung unsers Crux liegt, ungemein glücklich angeschmiegt; eine gleiche Haltung durchaus beobachtet, ohne monoton zu werden, und einen Reichthum von Melodie entwickelt, der durch gute Instrumentation erhoben wird.

Ref. kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß Herr Steuner sein schönes Talent einmal an etwas Bedeutenderem versuchen möge, da es ihm an keinem Erfordernisse zu einem guten Opern-Componisten zu fehlen scheint. In dem Ballete Faust sind einzelne herrliche, kräftige Züge, und in dem Entre-Acte, der zwischen dem Stückchen und dem Ballet gegeben wurde, ist ein so reges, muthiges Leben, daß man sich in jeder Gattung von ihm etwas versprechen darf.

Ref. weiß wohl, daß, wenn man stets nur in einem bestimmten Genre gearbeitet hat, alle Ideen blos die dahin gehörige Form un-

willkürlich annehmen, aber es wird Herrn Steuner gewiß nur wenige Ueberwindung koſten, dieſe Gewohnheits-Feſſeln abzuwerfen, und ſeinem Talente einen höhern allgemeinern Wirkungs-Kreis anzuweiſen.

Max Helfenſtein wurde dargeſtellt wie gewöhnlich. Herr Fleck gab ſeine Rolle mit ächt komiſcher Laune, Herr Helfenſtein ſelbſt aber hätte nach Ref. Bedünken etwas munterer, lebendiger gegegeben werden dürfen. Das ganze Stückchen gehört wohl übrigens zu den Eintags-Fliegen.

Ueber:

„Macdonald“,

Oper von Dalleyrac.

(München 25. Juli 1811.)

Donnerſtag den 25. Juli ſahen wir die Oper Macdonald mit Muſik von Dalleyrac auf unſerer Bühne. Nächſt dem Schloſſe Montenero iſt dieſe Oper unſtreitig zu den vollendetſten Arbeiten Dalleyracs zu rechnen, indem ſich darin ſein ſonſt vorzüglich zum Naiven und Muntern neigendes Gemüth zu einer ihm ungewöhnlichen Kraft emporſchwingt, und kaum den Componiſten einer Nina ꝛc. wieder erkennen läßt. Es iſt auch ſehr charakteriſtiſch, daß dieſe beiden obigen Opern in Frankreich nicht zu ſeinen beſten gezählt werden, und es hauptſächlich uns Deutſchen vorbehalten war, ſie gehörig zu würdigen, welches auch beinahe auf allen Theatern, beſonders mit Macdonald (der an andern Orten unter dem Titel: Lehmann, oder der Thurm bei Neuſtadt, auch als der Thurm von Gothenburg bekannt iſt) der Fall war.

Die Ouverture verſetzt uns ſogleich in das Leben des Stücks durch ihre herzlichen, ſpannenden und kräftig auflodernden Stellen, und wenn es an ihr etwas zu tadeln gäbe, ſo würde Ref. ſie etwas fragmentariſch durch das öftere Unterbrechen des Tempo's finden.

Die Romanze „ein Pilger irrt" wird beſonders durch ihre innige Verwebung mit dem Gange der ganzen Handlung intereſſant. Bei den geſpannteſten, entſcheidendſten Scenen erſcheint die freundliche Melodie wie ein tröſtender Stern, und verheißt dem erwartungsvollen Zuhörer Rettung ſeiner Liebe. Solche Stücke ſind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatiſchen Componiſten, ſo geſponnen wie hier, unwiderſtehlich die Herzen der Zuhörer feſſeln müſſen.

Nächſt dieſem ſind alle Chöre in dieſer Oper wirklich klaſſiſch zu nennen, beſonders der Trink-Chor im zweiten Akte, der ſo populär und ſoldatiſch kräftig gedacht iſt, und in dem die ſorgloſe Fröhlichkeit mit dem ängſtlichen Flüſtern Macdonalds und ſeiner Tochter in ſo herrlichem Contraſte ſtehen. Aber eben dieſes Contraſtes willen kann dieſer Chor nicht kräftig genug geſungen werden, und ergreifend muß jedesmal der Moment ſein, wo ſelbſt, nach der Ermahnung nicht ſo zu ſchreien, der Frohſinn ſie hinreißt, und Alles wieder in Jubel ausbricht. Es möchte dies einer der wenigen Fälle ſein, wo man beinahe ſchreien ſtatt ſingen dürfte.

Was die Darſtellung heut ſelbſt betrifft, ſo kann Ref. nicht läugnen, daß ihm eine gewiſſe Lethargie über das Ganze verbreitet ſchien; die Chöre griffen nicht recht in einander, und man fühlte ſich nicht mit empor gezogen.

Herr Muck gab den Macdonald im Einzelnen ſehr brav, aber Ref. glaubt bemerken zu dürfen, daß der ganze Charakter etwas edler hätte gegeben werden ſollen. Herr Muck gab ihn im Geiſte des Waſſerträgers ohngefähr (einzelne Stellen abgerechnet) und doch ſollte, ſelbſt bei aller Verſtellung, das Höhere in dieſem Manne unverkennbar ſein, auch wird ja ſo oft darauf in dem Dialoge ſelbſt hingedeutet!

F. von Fiſcher ſpielte die Adeline mit gewohntem Fleiße, und Ref. hält dieſe Rolle für eine ihrer vorzüglichſten. Sie gab den Charakter durchaus gleich, und ſang mit Feuer und Ausdruck.

Von unſerm Orcheſter iſt man gewohnt, es nur immer gut zu hören. Das Duett-Quartett (ſo könnte man es nennen) im zweiten

Akte, wo sich Eduard und Adeline wiedersehen, hätte Ref. etwas lebhafter gewünscht, so wie den Anfangs-Chor des dritten Akts etwas langsamer, weil er sonst leicht der vielen auszusprechenden Worte halber undeutlich wird.

Da nun am Ende der Oper noch recht viel Feuer sichtbar war, so glaubte das Publikum eines in das andere rechnen zu müssen, und ein lautes Händeklatschen belohnte den feurigen Schluß.

Ueber:

„Deodata",

Singspiel von B. A. Weber.

(6. August 1811.)

Sonntag den 4. August zum ersten Male, Deodata, Schauspiel mit Gesang in vier Akten von Kotzebue, mit Musik von dem Königl. Preuß. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber in Berlin.

In diesem Produkte hat Herr von Kotzebue ein würdiges Seitenstück zu seiner frühern Oper: „des Teufels Lustschloß" geliefert, in dem es wo möglich noch bunter drunter und drüber geht. In Deodata findet der Schaulustige jeder Klasse etwas für sich. — Gefahr ohne Zahl — mißlungene Rettungen — Wahnsinn — Edelmuth — Bärenhöhlen — Kerker — Kämpfe — Gift und Dolch — ꝛc. und am Ende noch zog den Verfasser ein unwiderstehliches Wahrheitsgefühl dazu, das Ganze in Feuer und Rauch aufgehen zu lassen, und so ahnungsvoll sein künftiges Schicksal anzudeuten.

Doch übergenug von dem Texte, gehen wir zu dem Erfreulichern, zu der Musik und der hiesigen Darstellung über.

Die Musik bezeichnet durchaus den vielerfahrenen, gewiegten Meister, der, nebst richtiger Deklamation und Ausdruck, alle Kunst einer effektvollen Instrumentation mit einer ausgezeichneten Kenntniß der Scene in sich vereinigt.

Die Charaktere ſeiner Perſonen ſind vorzüglich wahr gehalten. Zum Beiſpiel ſtellt Ref. nur Alles auf, was der Narr zu ſingen hat, beſonders ſein erſtes Liedchen: „wer da will blaſen, was ihn nicht brennt, der ohne Noth in ſein Unglück rennt," wo die originelle Begleitung einer Octavflöte ungemein glücklich gedacht iſt.

Am meiſten hat Ref. das kleine Duettchen angeſprochen, mit dem die beiden Mädchen als Zigeunerinnen auftreten: „Aus dem fernen Morgenlande" ꝛc.; dies iſt ungemein originell behandelt.

Von den größern Muſik-Stücken hebt Ref. beſonders das Lied des blinden Mannes mit einfallendem Marſche, und dann die Scene im Kerker im dritten Akte aus, wo der Geſang der Deodata, der ſich in den leidenſchaftlichſten Accenten zu Gott erhebt, im Contraſt mit dem ruhig fortſchreitenden Chore in der Capelle von großer Wirkung iſt.

Der Ouverture hat Ref. keinen Geſchmack abgewinnen können. Sie beſteht aus veralteten Formen, und in Allem, beſonders aber in der Inſtrumentation, iſt das Studium älterer Meiſter, vorzüglich Glucks, zu auffallend vorleuchtend. Ueberhaupt ſcheint der Grund, wenn dieſe Muſik nicht allgemein wirkt, obwohl ſie alle techniſche Kunſtforderungen in hohem Grade befriedigt, wohl darin zu liegen, daß ihr, trotz aller oben berührten Vorzüge, doch der allerwirkendſte fehlt — eine blühende Phantaſie.

Der Muſikſtücke ſind im Ganzen auch zu viel, und einige ſchleppen die Handlung unglaublich; z. B. in der Scene des dritten Akts, wo Rüdiger einſchläft; dann das Lied, was Deodata im Kerker zu ihrem Theobald ſingt ꝛc.

Was die Darſtellung ſelbſt betrifft, ſo muß man geſtehen, daß nichts geſpart wurde, um das Stück von allen Seiten zu erheben. Fr. von Fiſcher gab die Deodata ſehr gelungen, und einzelne Stellen, wie z. B. die Scene, wo Rüdiger einſchläft, und ſie ſich ſeiner Schlüſſel bemächtigt, — trefflich. Die einzige Scene zwiſchen Rüdiger, Theobald und ihr, wo ſie Theobald ihre Liebe zum Schein aufkündigt,

ſchien Ref. etwas zu ſtark aufgetragen. An Rüdiger's Charakter iſt nichts zu vergreifen, und nichts zu greifen, man kann alſo weiter nichts ſagen, als daß ihn Herr Tochtermann mit gewohntem Fleiße gab. Eben ſo Herr Kürzinger den ſo durchaus edeln Theobald.

Der Narr iſt der beſte Charakter im Stücke und Herr Mittermayer faßte ihn ſehr brav, er gab ihn launig, herzlich und nicht gemein, was bei ſolchen Rollen oft leicht verfehlt wird.

Die übrigen Perſonen des Stücks wandeln, kommen und gehen, und man kann weiter nichts von ihnen ſagen als daß — ſie da waren.

Vor allen verdienen Herr Crux und Quaglio den beſten Dank des Publikums. Erſterer durch ſein vortreffliches Arrangement (beſonders der Kämpfer-Scene) und letzterer für ſeine herrliche Dekoration. Beſonders war es eine große überwundene Schwierigkeit, eine ſo komplicirte Dekoration, wie die des Kerkers mit der Capelle, mittelſt einer bloßen Verwandlung aufzuſtellen.

Mögen dieſe Beiden noch lange der Kunſt und unſerer Bühne leben, und in würdigen Zöglingen neu erblühen.

Das Orcheſter, unter Leitung des Herrn Concertmeiſters Moralt, griff mit Feuer und Leben in einander, und Herr Kapellmeiſter Weber hätte gewiß einen hohen Genuß gehabt, ſeine Muſik ſo vortragen zu hören, wozu Ref. aber leider noch vorausſetzen muß, daß er manchen Chor gehört hätte.

Ideen zu einer muſikaliſchen Topographie Deutſchlands,

als Verſuch eines Beitrages zur Zeitgeſchichte der Kunſt, und zunächſt als ein Hülfsbuch für reiſende Muſikfreunde.

(4. September 1811.)

Plan nach Ländern und Städten. — Alphabetiſche Ordnung. — Am Ende Städteregiſter. — Poſtcharten. — Kunſtzuſtand jedes

Landes überhaupt. — Gränzpunkte: Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Inſpruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kaſſel, Hannover, Hamburg.

Erſte Lieferung: Deutſchland — zweite: Dänemark, Schweden, Rußland — dritte: Italien und Frankreich.

Statt der Vorrede eine dialogiſirte Scene, die den Plan und die Urſache der Entſtehung des Werkchens entwickelt.

A. Anſtalten zum Concerte. — Erlaubniß. Lokal. Kirchen und Säle. Art der Bekanntmachung. Subſcription oder keine. Art derſelben. Zeitungs-Annoncen. Zettel.

B. Concert ſelbſt. Mitwirken der Direktion und Sänger. Inſtrumentaliſten. Orcheſter, wie es beſchaffen und beſetzt. Wer am beliebteſten, was für Muſikart, was für Inſtrumentiſten am ſeltenſten und liebſten gehört. Zeit des Anfangs, Dauer, Arrangement hinſichtlich der Muſikſtücke, der Zahl derſelben u. ſ. w.

C. Finanzweſen. Beſte Jahreszeit. Beſter Tag in der Woche. Angabe der Theatertage, wenn ein Theater vorhanden, oder ſonſtige Zirkel. Unkoſten. Gewöhnliche Einnahmen, gute, mittelmäßige. Freibillets. Notiz über Geldſorten, die an jedem Orte am beſten gebraucht werden können. Concert-Bedienung. Preis. Zeit, die nothwendig, um ein Concert zu arrangiren.

D. Allgemeine Bemerkungen. Zuſtand der Muſik im Allgemeinen und Bezeichnung der Liebhaberei daran. Vorzüglich ſich intereſſirende Muſikhäuſer. Andere ausgezeichnete Häuſer. Singſchulen. Liebhaber- und ſtehende Concerte. Wo möglich, Verzeichniß der Künſtler, die eine Reihe von Jahren rückwärts daſelbſt Concerte gegeben haben. Inſtrumentmacher. Orgeln. Muſikhandlung. Oper. Geſchichtlicher Abriß der Muſik und deſſen, was in den letzten Jahren dafür geleiſtet worden, ſo wie der daraus entſpringende gegenwärtige Zuſtand derſelben. Erſcheinende Blätter und Journale, ſo wie welche theatraliſche und muſikaliſche Tendenz ſie haben. Ausgezeichnete Künſtler und Dichter, die dort leben. Muſikaliſche Bibliotheken.

Notizen über Basel (als Beispiel) zur musikalischen Topographie.

(Skizze.)

I. a. Die Erlaubniß zum Concert muß beim Stadtpräsidenten nachgesucht werden, wird aber nicht leicht abgeschlagen.

b. Zum Locale dient der öffentliche Concert-Saal, welcher von der Direktion (von welcher unten) jedem Künstler unentgeltlich überlassen wird.

c. Die Bekanntmachung geschieht durch das Avisblatt, wenn es die Zeit erlaubt — Zeitung wird in Basel keine herausgegeben — sonst läßt der Concertgeber einen besonderen Zettel drucken, mit der Anzeige der aufzuführenden Stücke.

d. Die Unkosten sind nicht groß; für das Materielle hat man sich mit Herrn Kachel abzufinden. Zum Orchester müssen die Liebhaber natürlich gebeten werden — die angestellten Musiker, welche erforderlich sind, erscheinen auch sehr oft, die mehreren wenigstens, unentgeltlich. — Hier hängt freilich alles von den Bekanntschaften ab, welche der Concertgeber hat; doch haben seit einigen Jahren welche Statt gehabt, die füglich in 3 Classen getheilt werden können. 1) Wenn es dem Concertgeber absolut um Geld und einige Thaler mehr zu thun ist, so kann durch Herumsendung der Subscription in den Häusern der Absatz der Billets befördert oder erbettelt werden. 2) Ein Künstler, welchem die Umstände nicht erlauben, lange im Gasthofe auf's Ungewisse zu zehren, wählt den Weg der Subscription, um zu erfahren, wie weit allenfalls seine Hoffnung gehen dürfe — und reist dann vielleicht ab, ohne ein Concert zu wagen. — Die 3. Art, welche aber zu den Ausnahmen gehört, ist blos für ehrenvoll bekannte Künstler, deren Besuch zuvor angekündet, oder für welche Musikfreunde gleich nach ihrer Ankunft — ohne Mitwirkung des Künstlers eine Subscription herumgehen lassen

— welche dann zu einer Art öffentlicher Empfehlung wird — daß ſolche aber nur für alte Bekannte Platz haben kann, verſteht ſich von ſelbſt.

II. a. Das Concert oder eigentlich das Orcheſter ſteht ſeit 6 Jahren ganz unter der Leitung des Herrn Tollmann, deſſen Eifer und uneigennützige Gefälligkeit jedem Künſtler werth ſein muß. Dermalen ſind alle Partien beſetzt — theils durch angeſtellte Muſiker, theils durch Liebhaber. — Die Oboe fehlt. — Die Violinen, Violoncell, Horn, Flauto — ſind wenigſtens zu unſerer Zufriedenheit beſetzt. — Madame Hofmann war ſeit 6 Jahren als Sängerin engagirt.

b. Eine vorzügliche Vorliebe für ein Inſtrument kann man nicht bemerken — außer den Violinſpielern von vorzüglicher Stärke, haben die minder bekannten Inſtrumente, das Violoncell, die Flauto und Horn, die wir ſeit einigen Jahren in ſchönem Vortrag zu hören das Glück hatten — ſehr gefallen. Gute Sänger oder Sängerinnen — die bei uns rar ſind, würden gewiß wohl aufgenommen werden. — Von Clavierſpielern haben wir ſeit langem nichts Vorzügliches gehört. Der Saal iſt auch dieſem Inſtrument nicht günſtig — und übrigens mangelt es an einem guten und zweckmäßigen Flügel.

c. Der Anfang iſt gewöhnlich um ſechs, Winter halb ſechs Uhr.

d. Das Arrangement für das Orcheſter kann am füglichſten Herrn Tollmann überlaſſen werden; — für das Materielle ſorgt Herr Kechel, welcher auch in dieſer Qualität von der Concert-Direktion angeſtellt iſt.

e. Sechs Muſikſtücke, mit Inbegriff der Simphonie, ſind genug — zu Zeiten ſind auch ſchon oft acht aufgeführt worden — es kommt hier alles auf das Individuelle der Künſtler an.

III. a. Die beſte Jahreszeit iſt ohnſtreitig der Winter, und beſonders die letzte Hälfte im Oktober, weil dann noch

b. der Sonntag als der beſte Tag gewählt werden kann, an welchem ſpäter die gewöhnlichen Concerte gegeben werden; ſonſt kann man den Mittwoch zu den beſſern zählen.

c. Stehendes Theater haben wir keines, und wenn keine Truppe da iſt, ſtehen auch die übrigen Tage frei. Gewöhnlich nimmt das Theater die Montage, Dienſtage, Freitage. An den Donnerſtagen wird meiſtens Ball gehalten, und Samſtags iſt die Concertprobe. Geſellſchaften bringen öfter auch noch unvorhergeſehene Hinderniſſe.

d. e. Die Einnahme iſt ſehr verſchieden . . . Die beſten mögen, denke ich, auf 200—250 Gulden ſteigen; es hat aber auch nur von 30—40 Gulden gegeben; 100 Gulden mögen ſo ziemlich in der Mitte ſtehen. Zu bemerken iſt,

Preis. daß, nach altem Gebrauch, der Preis der Billets nicht höher als auf einen Gulden geſetzt werden darf.

f. Für eine Bedienung ſorgt wie ſchon geſagt Herr Kechel,

Bedienung. und auf einem billigen Fuß. Mad. Stockeiſen iſt die gewöhnliche Caſſirerin, außerdem braucht man noch 2 Billetabnehmer.

g. Im Winter könnte ein Concert in 2—3 Tagen zu Stande

Zeit. gebracht werden, beſonders wenn ein Künſtler ſchon mehr als genug bekannt, und allenfalls durch Correſpondenz in etwas vorgearbeitet hat. Wenn man aber annimmt, daß ein ſolcher ſich doch auch Connexionen in der Stadt verſchaffen, ſein Vorhaben ſo viel möglich bekannt wiſſen, und ein Urtheil als Empfehlung herumgeboten haben will, ſo wird derſelbe immer eine Woche zu ſeinem Aufenthalt widmen müſſen.

IV. a. Ueber den Zuſtand der Muſik im Allgemeinen, wagt Schreiber dieſes kein Urtheil ex professo — um ſo mehr, da er hierüber manche Klage und manchen Wunſch für das, ſo geſchehen und gethan werden könnte, — auf dem Herzen

hat — mündlich hingegen ſteht er zu jeder Erläuterung bereit. — Liebhaberei iſt Liebe, aber auch nur Liebhaberei, und darum wird auch ſo wenig geleiſtet, weil Sinn und Liebe zur Kunſt im Allgemeinen fehlt.

b. Im Winter wird jeden Sonntag ein öffentliches Concert gegeben, ſeit bald 100 Jahren, und ſo mag es einigermaßen ein ſtehendes Concert heißen. Dies Concert beruht einzig auf einer jährlich herumgeſandten Subſcription, und da der Ertrag derſelben ungewiß, oft kurz vor der Eröffnung der Concerte bekannt iſt, ſo hindert dieſes auch manche gute Einrichtung — und beſonders ſichere Engagements mit guten Muſikern. Das ganze ſteht unter der Leitung einer Geſellſchaft von 12 Muſikfreunden, welche eine Concert-Direktion ausmachen. Sie beſorgt die ganze Oekonomie des Concerts, ſtellt die bezahlten Muſiker an — traktirt mit jenen, welche aus der Ferne verſchrieben werden müſſen — und iſt die einzige Behörde, welche Verfügungen machen kann. — Sie hat aber für das Orcheſter einen eigenen Muſik-Direktor, den ſie bezahlt — dermalen Herr Tollmann — der allein das Orcheſter führt — und der Saal, Inſtrumente, Muſikalien, Mobilien u. ſ. w. ſind das Eigenthum der Direktion, nicht der Direktoren, — indem die Anſtalt keine Privat-Speculation iſt. — Die allfallſigen Vorſchüſſe der Einnahme werden dann in den folgenden Jahren zur Verbeſſerung angewandt, oder aufgeſpart, um, was auch ſchon geſchehen, einen Deficit in der Caſſe zu decken. — Das Abonnement iſt für 16 Concerte 5 franz. große Thaler — Frauenzimmer und durchreiſende Fremde, welche von Abonnenten eingeführt werden, bezahlen nichts. — Das Abonnement ſteht ohne Ausnahme jedermann offen. — Seit einigen Jahren hat ſich die Concert-Direktion in dem leidigen Fall befunden — zu Erhaltung der nöthigen Anzahl von Subſcribenten, Bälle mit dem Concert zu verbinden — und giebt gegen eine

Subſcriptions-Erhöhung von zwei Thalern 8 Bälle, die aber nicht an Concert-Tagen, ſondern als ganz für ſich beſtehend gegeben werden, doch kann niemand auf die Bälle ohne Concert, sub 3, wohl aber umgekehrt, und iſt traurig, daß man ſo oft, um auf die Herzen der Menſchen zu wirken, ihre Füße mit in Anſpruch nehmen muß. Die geſammten Unkoſten mögen ſich jährlich auf 3 — 4000 Gulden belaufen.

d. Inſtrumentenmacher Krämer. Immler. W. Kechel. reſp. Geiger ꝛc.

1812.

Ueber eine Sonate von Gottfried Weber.

(Dresden 11. Februar 1812.)

Sonata per Clavicembalo solo, comp. e ded — al suo amico Carlo Maria Bar. di Weber — da Goffredo Weber. Bonn, press. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

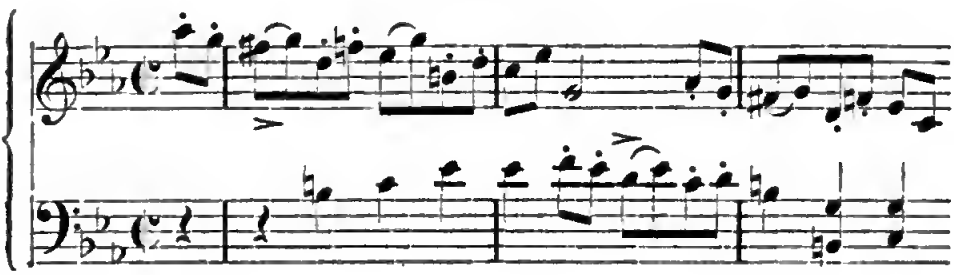
Herr Gottfried Weber in Mannheim, der den Leſern dieſer Zeitung ſchon als einſichtsvoller, gründlicher Theoretiker, aus mehreren gediegenen Aufſätzen bekannt iſt, hat durch gegenwärtige Sonate einen erfreulichen Beweis ſeines praktiſchen Genius abgelegt. Sie zeichnet ſich durch eine feſte, gediegene Haltung aus, welche die zwei Stücke — das Adagio iſt nur als Einleitungs-Satz in das Schluß-Allegro zu betrachten — trotz ihrem ganz verſchiedenen Charakter, zu einem Ganzen abrundet.

Das erſte Allegro (C dur $^3/_4$ Takt) fängt mit einer vollendeten muſikaliſchen Meinung an, die durch das Entſcheidende ihres Auftritts ſogleich den durchgehaltenen Ton der Feſtigkeit, und der ſcharf beſtimmten Abſchnitte und Formen, ankündigt. Dieſes ſcheint die vorherrſchende Idee des Componiſten geweſen zu ſein, und iſt vielleicht auch die Urſache einiger Härten, die Ref. im Anfange des zwei-

ten Theils aufgefallen ſind, und die — wenn auch wahrſcheinlich geflissentlich dahin geſtellt, doch etwas zu grelle Pinſelſtriche bleiben. Schön aber, in immerwährend ſteigender Kraft, ſtrebt dies Allegro aus dem E dur wieder zurück ins urſprüngliche C und Thema, das unvermuthet und erfreulich wieder eintritt. —

Bei weitem vorzüglicher jedoch iſt das letzte Allegro, in C moll. Es athmet Feuer, Leben und Zartheit; ein lebendiges Regen und Bewegen herrſcht vom Anfang bis zu Ende darin, und aus dem raſch daher blitzenden Thema

Presto vivace.



werden in Folge (zweiter Theil, Takt 13 bis 30 u. ſ. w.) die lieblichſten Figuren entwickelt. Nichts Fremdartiges ſtört hier den Eindruck, und in einem Guſſe drängt es ſich bald gewaltig, bald fließt es wieder ruhig dahin.

Außerordentlich feſtes, ſcharfes Spiel iſt ein Haupterforderniß für den, der dieſe Sonate vortragen will. Sie iſt gleichſam ein Quartett, das mit Rückſicht auf die Natur des Pianoforte gedacht wurde. Jede Note iſt weſentlich, jede Mittelſtimme verlangt ihr Recht. Gewöhnliche Klavier-Paſſagen ſind gar nicht darin zu finden und nur durch den Geiſt, den er herauszuziehen weiß, kann der Spieler glänzen; aber dann gewiß auch ſeinen Zuhörern den Genuß einer, in unſern Tagen mit ſeltenem Fleiß, Klarheit und Geiſt geſchriebenen Sonate verſchaffen.

Ueber die Muſik zu:

„Der Gang nach dem Eiſenhammer“,

von B. A. Weber.

(10. April 1812.)

Concert zum Beſten des Penſionsfonds für die Witwen der Mitglieder des Königl. Orcheſters, den 5. April 1812 zu Berlin.

Unter dem unabſehbaren Strome von Concerten, die Berlin in dieſem Winter überſchwemmten, gehört das oben benannte in vieler Rückſicht zu den intereſſanteſten, und Ref. beſonders ſah ihm mit lebhafter Erwartung entgegen, weil es ein Tonſtück enthielt, über deſſen Werth er ſo manches widerſprechende Urtheil gehört und geleſen hatte.

Der Eiſenhammer, Ballade von Schiller, mit Muſikbegleitung von dem Königl. Preuß. Kapellmeiſter Herrn B. A. Weber, war es, der gegeben wurde. Die Frage, ob und wie ein ſolches Gedicht in Muſik geſetzt werden dürfe, hat ſchon viele Federn in Bewegung geſetzt. Ref. geht hier, indem er verſuchen wird, eine Auseinanderſetzung und Darſtellung der muſikaliſchen Behandlung zu liefern, von der Anſicht des Componiſten aus, der ſeine Töne als den Grund eines ſich auf denſelben erhebenden Gemäldes betrachtet, als den verſtärkten dem Gefühle des Menſchen näher gebrachten Ausdruck, den die Worte ausſprechen, indem er in den Tönen lebt.

Daß von dieſem Geſichtspunkte aus die Behandlung des Herrn Kapellmeiſters Weber höchſt gelungen zu nennen ſei, iſt keinem Zweifel unterworfen. Mit der weiſen Sparſamkeit des vielerfahrnen, effektkundigen Meiſters hat er in dieſer Muſik, wo die Empfindungen des Kräftigen und Starken ſtets die vorherrſchenden ſind, doch höchſt vortrefflich immer noch etwas zu Steigerung ſeiner Kräfte zurückbehalten, und gewiſſe Tonarten vermieden. Wahl, mächtig einher-

ſchreitender Rhythmus, und vorzüglich ſchön berechnete Eintritte der Muſik zur Deklamation, bezeichnen, wie viel Herr Kapellmeiſter Weber durch ſein Talent und Erfahrung zu leiſten im Stande iſt.

Die Einleitung (C moll) iſt unruhig, leidenſchaftlich und aufbrauſend; man hört in ihr gleichſam das ſchadenfrohe Zuflüſtern des Jägers und das kräftige Auflodern des Grafen.

Nach einem Halbſchluſſe in G zeigt der Componiſt uns zum erſten Male, wie im Spiegel der Zukunft, den Eiſenhammer (Es dur) durch einen gewaltigen Rhythmus, den die Hörner und Fagotts feſt und ſtark einhertreten laſſen, wo nach dreizehn Takten wieder die erſte ſchnelle Figur C moll eintritt, und ſich in Maſſen fortbewegt, bis endlich Oboe ſolo in C dur erſcheint, und mit herzlichen, auf den ewigen Sturm und Drang wohlthätigen, Accenten zu den Worten führt: „Ein frommer Knapp war Fridolin" — die der Componiſt ohne Muſik ſprechen läßt, bis zu dem Verſe: „Ihr klares Auge mit Vergnügen hing an den wohlgeſtalten Zügen" ꝛc. Hier faßt die Oboe ihren Geſang wieder auf, und wird nach zwölf Takten von der erſten Figur C moll unterbrochen: „Darob entflammt in Roberts Bruſt, des Jägers, gift'ger Groll ꝛc." Von großer Wirkung iſt nach den Worten des Grafen: „Was red'ſt Du mir, Geſell," das auf die vorhergehende Halb-Cadenz in G erfolgende Des unisono mit Violinen. Nun unterbricht die Muſik in immer kürzeren Abſätzen die Reden, begleitet vortrefflich mit dem wiederkehrenden Anfangsſatze, in D moll, ſchadenfroh murmelnd, des Jägers Wuth: „nun ja ich ſpreche von dem Blonden ꝛc." bis nach den Verſen:

„Die gute Gräfin ſanft und weich,
Aus Mitleid wohl verbarg ſie's Euch,
Mich reuet jetzt, daß mir's entfahren,
Denn, Herr, was habt Ihr zu befahren!"

die mit klagendem, heuchelndem Clarinettſolo begleitet ſind, — auf einmal der gräßliche Gedanke mit dem Eiſenhammer die Seele des Grafen durchblitzt, und die Muſik mit der ſchon in der Einleitung

angedeuteten Phraſe hervorbricht (Es dur). Ref. hält dies für eine der ſchönſten und wahrgedachteſten Stellen — die Muſik malt nun ununterbrochen fort, und die Worte liefern die Deutung, z. B. „Der Funke ſprüht, die Bälge blaſen, als gält' es, Berge zu verglaſen" ꝛc. Nur wie Fridolin ſagt: — „es ſoll geſchehn," ſchweigt das Orcheſter, unterbricht nur kurz (in As dur Clarinett-Solo) die Rede, und ſchließt ſich in haltenden Noten wieder an bei — „Und froh der viel willkommnen Pflicht." — Sehr überlegt bereitet nun der Componiſt ſchon den folgenden Kirchengeſang durch choralmäßige Begleitung der Violinen zum Dialoge vor. Der Zuhörer fühlt ſich mit an die geweihte Stätte gezogen, und lieblich erfreut ihn der Eintritt des Sanctus (in dem heiligen, noch nicht da geweſenen, E dur) von vier Singſtimmen ohne Begleitung geſungen. Keiner wird dadurch ſich geſtört fühlen, es gehört zum Bilde, das Dichter und Muſiker dem Gemüthe vorzaubern wollen, und fragt nicht nach den Vernünftlern, die alle Wirkungen nur dann genießen zu können glauben, wenn ſie ſie anatomirt und als Gerippe vor ihrem kalten Verſtande ſtehen ſehen. —

„Drauf, als der Prieſter fromm ſich neigt"

ergreift die Violine wieder ihre haltende Begleitung ꝛc. bis zu dem Amen, wo die Singſtimmen ſchließen. Ohne Muſik geht es dann bis zu den Worten: „Zwölf Paternoſter noch im Stillen." — Nun führt die Muſik wieder die Schrecken des Eiſenhammers vor uns.

Fridolin vernimmt die räthſelhafte Antwort, überbringt ſie ſeinem Herrn, und entſchuldigt ſein Zögern:

„Die Meſſe, Herr, befahl ſie mir
Zu hören, gern gehorcht ich ihr ꝛc."

wozu die Violinen wieder (in F dur) an das vorige Kirchliche erinnern. In Des mit einem Rinforzando treten nun die Violinen ein, und ſchildern das Staunen und Schaudern über die That des Grafen, bis bei den Worten: „Nun ruft der Graf und ſteht vernichtet, Gott ſelbſt im Himmel hat gerichtet," B mit

dem Septimen-Accord, und zum erſten Male die Pauken Fortissimo einfallen.

Dieſer Eintritt iſt von der höchſten Wirkung. Schaaren von Componiſten hätten ihre Liebe zu den Pauken nicht ſo lange an ſich halten können, beſonders da im Gedichte ſo viel Stoff da war, ſie zu benutzen; ſchon der Eiſenhammer ſelbſt, wie den ohne Pauken malen? dann die mancherlei Schauder ꝛc., aber dieſe heroiſche Entſagung um eines großen Effekts willen iſt das, was den wahrhaft ausgezeichneten Componiſten charakteriſirt.

Das Publikum iſt ergriffen, zerſchmettert von dieſem Donner Gottes, der aber nur darum wirkt, weil er vorher zu nichts Profanerem gebraucht wurde, und nun, nach zwei Takten, in denen dieſer Donner leiſe verhallt, Es dur, tritt die Flöte, Solo in C dur, in ihren höchſten Regionen ein, und verbreitet eine Klarheit und Lieblichkeit, die ganz das göttliche Gefühl einer verhinderten Miſſethat und der geretteten Unſchuld erweckt. Der Graf bringt Fridolin der Gräfin ꝛc., und nach den Worten:

„Dies Kind, kein Engel iſt ſo rein,
Laßt's Eurer Huld empfohlen ſein;
Wenn ſchlimm wir auch berathen waren,
Mit dem iſt Gott und ſeine Schaaren" —

bricht der vollendete Jubel in C dur mit Trompeten und Pauken vereint los, in großen erhebenden Maſſen ſchließt das Ganze, und gewiß wird kein Zuhörer, ohne auf's Innigſte ergriffen zu ſein, und mit dem lebhafteſten Danke für den herrlichen Genuß, den ihm der geiſtreiche Componiſt bereitete, den Saal verlaſſen.

Die außerordentliche Wirkung dieſes Schluſſes liegt darin vorzüglich, daß erſtens vorher, trotz mancher lieblichen Melodie, doch immer in denſelben etwas Leidenſchaftliches, Unruhiges lag, und nun jetzt vollendete Klarheit auch in der Tonart erſcheint, da der Componiſt ſich wohl hütete, das C dur mehr zu berühren; und zweitens erſcheinen hier zum erſten Male Trompeten und Pauken in ihrer eigentlichen Pracht, da vorher die Trompeten nur mit vier Hörnern vereint ſich mit dieſen ſo miſchten und ſo behandelt waren, daß der Zu-

hörer nicht an die gewöhnlichen Trompeten-Effekte erinnert wurde, bis der vollendete Jubel es erlaubte.

Dieſe Arbeit wird ein bleibendes Denkmal des Genius des Herrn Capellmeiſter Weber ſein. Gediegen und gedacht wird es überall ſeine Wirkung thun, und ſich über kleinliche Anſichten erheben.

Vergönnt ſei es mir nun auch, ein Wort über die vollendete Deklamation des Herrn General-Direktors Iffland zu ſagen. Wie wohlthuend iſt es, einen Deklamator zu hören, der ein ſo hohes Leben in ſeine Deklamation zu bringen weiß, und dabei ſo höchſt richtig die feine Grenz-Linie, die zwiſchen dieſer und dem Theatraliſchen liegt, zu beobachten weiß. Möchten ſich ſo viele Deklamationsſüchtige an dieſem herrlichen Vorbilde belehren, das mächtig und beſonnen auf das Publikum wirkt.

Nächſt dieſem wurde vorher gegeben die Ouvertüre aus Tigranes von Righini und die Trauer-Cantate auf Haydn's Tod von Cherubini. Mad. Müller und Mad. Schmidt ſangen ein Duett aus Sargino mit gewohnter Vollkommenheit. Herr Schwarz blies ein Fagott-Adagio und Rondo von Winter mit ſchönem vollen Tone, und der Liebling des Berliner Publikums, Herr Möſer, entzückte heute, wie immer, in einem Violin-Concerte von Kreuzer alle Freunde eines genialen, freien Spiels, welches ihm rein eigenthümlich iſt.

Das Königl. Orcheſter exekutirte Alles mit Kraft und Präciſion, und mit Freuden ergreift Ref. dieſe Gelegenheit, ſämmtlichen Mitgliedern deſſelben für ihre große Bereitwilligkeit und Liebe, mit der ſie ihn und Herrn Heinrich Bärmann in zwei Concerten unterſtützten, öffentlich ſeinen beſten Dank darzubringen.

Ueber:

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte,

gedichtet und in Muſik geſetzt von

G. W. Fink.

(Berlin 13. April 1812.)

Eine freundliche Erſcheinung in unſerer, an wahren Liederdichtern und wahren Liedercompouiſten nicht eben reichen Zeit. Herr Fink hat durch ſeine herrlichen Volkslieder, ſeine häuslichen Andachten u. ſ. w. ſchon bewährt, daß in ihm ein Genius lebe, der beide Talente in vorzüglichem Maße vereint, und dadurch zu Anſprüchen und Forderungen an ihn berechtigt, von denen Rec. innig wünſcht, daß er ihnen recht oft einen Tribut, wie in vorliegenden Liedern abtragen möge.

Ein tieffühlendes inneres Leben herrſcht in dieſer Sammlung; die Empfindungen des Herzlichen und Gemüthlichen ſind aber darin vorherrſchend. Das einzige Nr. 4: „Gottes Engel" ſchreitet prächtiger einher. Text und Muſik verſchwiſtern ſich zum herrlichſten Verein. Die Forderungen des Liedes ſind im hohen Grade erfüllt. In jedem Vers fällt derſelbe Ausdruck auf dieſelben Stellen; und dadurch entſtand die Möglichkeit mit einer Melodie das Lied von 4—5 Strophen zu umfaſſen, ohne weder der Deklamation noch dem Ausdrucke zu nahe zu treten. — Wir gehen die 6 Nummern kurz durch.

1) Glück der Sehnſucht C dur. Die Sehnſucht einer ſchuldloſen reinen Seele, die Rec. nicht beſſer zu bezeichnen weiß, als wenn er die letzten Worte aushebt:

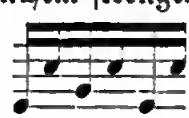
„Noch ſcheut ich die Lüfte und weiß doch was,
Bin glücklich — doch werden die Augen mir naß!"

Die Verlängerung des Rhythmus Takt 7—8 iſt von lieblicher Wirkung. Der Verf. ſchreitet überhaupt manchmal aus den gewöhnlichen Formen des eingepreßten 4—8taktigen Zuſchnittes heraus, aber nur da, wo es von entſchiedener, eigner Wirkung iſt, und

folglich auch um ſo beſonnener geſchehen muß und kann! — 2) „Die Täubchen der Liebe" iſt ſehr artig, ſcheint aber Rec. am wenigſten von Bedeutung. — 3) „Die Treue", vierſtimmig ohne Clavierbegleitung, oder einſtimmig mit Begleitung zu ſingen. Die Muſik ſpricht ganz den ruhigen Charakter eines treuen, empfindungsvollen Herzens aus. Auch die Wahl der Tonart, As dur, iſt dieſem angemeſſen. — 4) „Gottes Engel", E dur, im Tone des väterlichen, aber noch kräftigen Greiſes, auch blos für eine Männerſtimme von Wirkung. Der Text ſpricht das reine, hohe Gefühl für den Unendlichen in einer feſten, ſeelenvollen Sprache aus. Die Muſik iſt würdig und angemeſſen, doch ſcheint ſie Rec. weniger ausgezeichnet als der Text.

Der Schluß liegt für eine Baßſtimme etwas hoch, da er ſanft vorgetragen werden ſoll. — 5) „Die Liebenden", Duettino, G dur, hält Rec. für das gelungenſte dieſer Sammlung. Es ſcheint unmöglich, etwas Naiveres und einfacher Rührendes zu ſchreiben, als was dieſe herzlichen Worte und Töne enthalten. Die ſchon oben berührte neue Benutzung der muſikaliſchen Deklamation und des rhythmiſchen Zuſchneidens wirkt hier vorherrſchend. Daß dieſes Duettchen ohne alle Prätention in eben dieſen ſchuldloſen Accenten geſungen werden muß, in welchen es geſchrieben iſt, verſteht ſich wohl von ſelbſt.

6) „Abſchied vom Liebchen", B dur, nähert ſich am meiſten der gewöhnlichen Liederform im Ton und Ausdruck, und trägt weniger das Gepräge der Eigenthümlichkeit, wie die vorigen, obwohl es darum dennoch ein ſchönes Lied bleibt.

Schließlich muß Rec. noch einige Kleinigkeiten bemerken, die dem Herrn Verfaſſer beweiſen ſollen, wie aufmerkſam er alles ergreift, was von ihm kömmt. Es ſind nämlich gewiſſe Wendungen und harmoniſche Querſtände gemeint, die vielleicht manchem ſtrengen Kritiker auffallen könnten, z. B. Nr. 1. Takt 17  ſtatt Takt 27 ebenſo.

Rec. hätte dies für einen Druckfehler gehalten, wenn er nicht gefunden, daß der Comp. öfters so schreibt, z. B. Takt 24 in demselben Liede; Lied 6, Takt 5, die letzten beiden 4tel ꝛc., wo sie aber immer richtig aufgelöst sind. Sollte Herr F., der gewiß nichts ohne Ursache schreibt, seine eignen Ansichten darüber haben?

Der Druck ist correct und deutlich, der Preis mäßig; und somit giebt es denn auch keinen äußern Umstand, der verhindern könnte, daß diese Lieder Lieblinge des Publikums würden, und auf allen Clavieren ihren festen Platz einnähmen.

Ueber:

„Don Tacagno“,

Oper von Drieberg

(Berlin 24. April 1812.)

Don Tacagno. Komische Oper in zwei Akten vom Dr. Koreff in Paris, mit Musik von Drieberg, erschien den 15. April 1812 zum ersten Male auf der Königl. Bühne zu Berlin.

Man kann jedem Componisten Glück wünschen, dessen erster theatralischer Versuch so ausfällt als dieser, und der sich einer eben so aufmunternden Theilnahme des Publikums zu erfreuen hat.

Dichter und Componist (besonders letzterer) hatten die beste italienische komische Oper zu ihrem Vorbilde gewählt. Das Sujet erhebt sich in Sprache und Versen weit über das gewöhnliche Opern-Fabrik-Wesen; der Dialog ist mitunter voll lebendigen Witzes und die Handlung anziehend, ausgenommen die Tollhausscene am Schlusse des ersten Aktes, die unangenehm auf das Gemüth wirkt.

Doch ist dieser Gegenstand leider schon öfter auf die Bühne gebracht worden, und soll der Oper im Ganzen hier keinen Nachtheil bringen.

Ref. wendet sich zur Musik, und giebt seine Ansicht darüber mit der Unbefangenheit und Offenheit, die ein geistreicher Mann,

wie Herr von Drieberg, zu fordern berechtigt iſt, und die ihm willkommener, als übel angebrachtes Lob ſein muß.

Herr von Drieberg hat ſich erſt ſeit 5—6 Jahren der Compoſition ganz gewidmet, und in dieſem Zeitraume wirklich ungemein viel geleiſtet. Seine Muſik hat durchaus ein beſtimmtes Colorit und Haltung: die Melodien ſind bezeichnend und fließend, und ſehr einfach iſt Alles modulirt, bis der Stoff ihm die wahre Veranlaſſung giebt, reicher mit Harmonie-Wendungen auszuſtatten, wie im Finale des erſten Aktes.

Die Ouvertüre iſt ein ſchönes Ganze, deſſen Feuer am Schluſſe recht zuſammengedrängt wirkt. Sie iſt im leichtern Stile gehalten, führt aber doch nicht ganz den Zuhörer in das Folgende ein, was die Introduktion, Terzett, ſehr lebendig thut, in der ſich gleich der Geiſt ausſpricht, der durch die ganze Oper hindurch lebt. Das Duett Nr. 4 zwiſchen Blanka und Salpeter iſt ſehr theatraliſch, und mußte der allgemeinen Beifallsſtimme zufolge wiederholt werden.

Das Finale des erſten Aktes iſt ohnſtreitig das Gelungenſte in der Oper. Herr von Drieberg hat hier bewieſen, daß ſich die komiſche Oper eine erfreuliche Acquiſition an ihm zu verſprechen habe. Es iſt gut geführt und geſteigert, die Inſtrumentation glücklich geſpart, und die Charaktere gut herausgehoben.

Nächſt dieſem ſind ein Quartett und Quintett im zweiten Akte, und das eine Duett zwiſchen Salpeter und Fültrin, welches voll ächt komiſcher Laune iſt, auszeichnenswerth.

Ref. geht nun nicht weiter ins Detail, weil er hofft, daß dieſe Oper auf mehreren Bühnen Deutſchlands erſcheinen wird, und er ſeinem Zwecke, auf ſie als ein jedem Theater brauchbares, dankbares Werk aufmerkſam zu machen, genügt zu haben glaubt. Einige Bemerkungen ſeien Ref. noch erlaubt.

Die Enſembles ſind das Vorzüglichere, die Arien beinahe durchaus matter, und nicht von ſo abwechſelndem Colorit als nöthig iſt. Beſonders ſcheint eine große Vorliebe für die ungeraden Taktarten zu herrſchen, und auch in der Wahl der Melodien hätte etwas mehr Sorgfalt ſein können.

Ref. bezieht dies hauptſächlich auf die halbernſten Arien, z. B. des Bannau, der erſten der Blanka; hier möchte von dem Parlanten etwas mehr abzuweichen ſein (auch in der Inſtrumentation) und auch verdoppelte Aufmerkſamkeit der richtigen Deklamation zugewendet werden.

Herr von Drieberg, der uns gewiß noch mit mehreren Opern beſchenken wird, möge dieſe paar Worte ſo gut aufnehmen, als ſie gut gemeint ſind.

Die Darſtellung geſchah mit Liebe und Fleiß. Mad. Eunicke, Herr Wurm und Herr Rebenſtein (ein als Schauſpieler und Sänger auszeichnenswerther Künſtler, der in wenigen Tagen eine Kunſtreiſe über Mannheim, Darmſtadt, Frankfurt ꝛc. unternehmen wird) erhoben vorzüglich durch ihr Spiel das Ganze, und das Orcheſter griff unter der einſichtsvollen Leitung des Kapellmeiſters Weber mit gewohnter Präciſion in einander.

Vorwort zu:

J. G. W. Schneider's Trio für 3 Claviere.

(27. Auguſt 1812.)

J. G. W. Schneider iſt, wie alle Menſchen, die ein Höheres in der Kunſt ahnden, als den gewöhnlichen Zweck blos angenehm zu unterhalten, häufig und beſonders von den ihn zunächſt Umgebenden verkannt worden. Die Wenigen, die das wahrhaft Geniale in ſeinen Arbeiten herauszufühlen vermochten, waren enthuſiaſtiſch für ihn eingenommen und die kalten blos nach einmal hergebrachten Formen Aburtheilenden, ließen ſich durch manches Dunkele, vielleicht ſogar Verworrene in ſeinen Arbeiten, durch das noch unausgeſprochene Streben des ſich neuen Weg bahnenden Talents, beſtimmen, bloßes Haſchen nach Neuheit und planloſes Spiel in Schneiders Schöpfungen zu finden.

Nur lange Erfahrungen leiten auf jene Klarheit, die im Stande iſt, neuen Anſichten und Ideen auch eine Form zu verleihen, die

deutlich ſich vor den Zuhörer ſtellt, und in keiner Kunſt iſt es wohl ſchwerer, ein recht vollendet abgerundetes Ganze mit Mannichfaltigkeit und doch befriedigender Freiheit zu erzeugen, als in der Muſik. Das Schickſal verſagte Schneider in jeder Hinſicht jene günſtigen Umgebungen und Verhältniſſe, die anfeuernd und zugleich ungeſtört genug den Geiſt zur Reife kommen laſſen.

Vor allem war ſeine Geſundheit in einem ſo bedauernswürdigen Zuſtande, daß er höchſt ſelten frei und ungeängſtet von körperlichen Leiden, ſeiner Phantaſie Raum geben konnte. Ein langſames Abzehren endete ſein Leben. Vorliegendes Trio war ſeine letzte Arbeit, die er wenige Tage vor ſeinem Tode vollendete, und im wahrhaften Todeskampfe und dem nur noch ſchnell zuweilen aufblitzenden Kunſtfeuer ward ſie geſchrieben, und deutlich iſt dies an derſelben zu bemerken. Ref., der durch Zufall Gelegenheit hatte, näher mit Schneiders Arbeiten vertraut zu werden, und manches Urtheil über ſein ausübendes Talent von urtheilsfähigen Männern hörte, glaubte aus obenerwähnten Gründen, den Spielern und Beurtheilern dieſes Trio's die geſchichtliche Notiz ihrer Entſtehung nicht verhehlen zu dürfen, um dadurch einen richtigeren Geſichtspunkt zu Beurtheilung deſſelben aufzuſtellen, und mancher ſchiefen Anſicht zuvorzukommen. Der Kunſtrichter und das Publikum haben zwar nicht nöthig, ſich nach der Entſtehung eines Kunſtwerkes zu erkundigen, ſondern daſſelbe ſoll ſich ſelbſt rein ausſprechen, wo es denn darauf ankömmt, durch einen kleinen Fingerzeig etwas zur Rechtfertigung eines talentvollen Künſtlers beizutragen, und wo es wie hier ſo intereſſant iſt, dem letzten Auflodern deſſelben Schritt vor Schritt zu folgen, wird die Kritik Rückſicht nehmen, und der Pſychologe Stoff für ſich finden. Es wäre hier nicht an ſeiner Stelle, eine Beurtheilung des Trio's niederzulegen, Ref. begnügt ſich bloß zu bemerken, daß Schneider ſelbſt die Menuett für das Gelungenſte hält, nächſt dieſem das erſte Allegro, welches bis auf den Schluß in einem ſchönen Guße fortgeht. Das letzte Allegro entſtand ganz ſtückweiſe und Schneider änderte ſehr viel und oft daran, es koſtete ihm auch viele Anſtrengung und ſein Körper vermochte nicht mehr anhaltendes Denken zu er-

tragen. Es ist daher am meisten Stückwerk und nur einzelne lichte Stellen durchfliegen es.

Möchten alle Leser dieses, gegenwärtiges Trio als die letzten Anstrengungen eines genialen Menschen ansehen, der leider der Welt zu früh entrissen wurde, als daß sein noch etwas zu wenig unter die Obhut einer ruhigen Anschauung gebrachtes Genie, mit jener Klarheit und unentstellt sich hätte aussprechen können, wodurch die Werke der Meister sich als solche bewähren.

Ueber:

„Der Trompeter".

Neue Maschine des Mechanikers Friedrich Kaufmann in Dresden.

(Gotha 12. September 1812.)

Herr Kaufmann in Dresden ist als Erfinder des Harmonichords, mit dem er verflossenes Jahr eine Reise durch einen Theil Deutschlands machte, rühmlichst aufgetreten. Seine neueren Schöpfungen sind aber so ausgezeichnet, und besonders für den Akustiker merkwürdig, daß sie verdienen, der Welt so viel als möglich bekannt zu werden. Der Mechanikus Mälzel in Wien ist bekanntlich der erste Erfinder der Vorrichtung, welche die natürliche embouchure des Menschen an der Trompete nachahmt. Er bereicherte dadurch die Orgel und andere ähnliche Werke bedeutend, die sich bis dahin nur mit Pfeifen-Registern, die der Trompete Ton ähnelten, behelfen mußten. Später vervollkommnete er seine Erfindung so weit, daß er durch diese künstliche embouchure auch auf einer Trompete, wie ein Bläser, mehrere Töne zu erzeugen wußte, da er früher zu jedem Ton eine Trompete nöthig hatte.

Auf diesem Wege ist nun Herr Kaufmann weiter geschritten, und hat einen künstlichen Trompeter verfertigt, der die Mälzel'schen in jeder Hinsicht weit übertrifft.

Referent hatte während seines Aufenthaltes in Dresden Gelegenheit, diese Maschine noch unvollendet auf dem Schraubstocke zu sehen und zu hören. Sie war aller Bekleidung beraubt und jede Täuschung durch verborgene Mittel mußte daher wegfallen. Die höchst einfache, compendiöse Maschine blies auf einer ihr angesetzten Trompete (welche Referent mehrere Male wechselte, um Vergleiche zu machen) mit vollkommen schönem, gleichem Ton, und fertigem Zungenschlag die Töne

in verschiedenen Aufzügen, Fanfaren ꝛc.

Schon hierbei sind die Töne a und h nebst den Clarino-Tönen merkwürdig, und bei Mälzel nicht zu finden. Aber noch interessanter und an das Unbegreifliche grenzend, ist das Hervorbringen von Doppeltönen in der gleichsten Stärke und Reinheit. Referent war sehr überrascht, als er nach einigen einstimmigen Sätzen, auf einmal ein paar muntere Stückchen in Octaven, Terzen, Quinten, und einen sehr schönen Doppeltriller auf $\overset{\text{F}}{\text{D}}$ zu hören bekam.

Nach akustischen Erfahrungen ist freilich die Gewißheit des Mitklingens der zu gewissen Akkorden gehörigen Töne bekannt, und einzelne Versuche auf Horn und Flöte wurden schon von ausübenden Künstlern unternommen, aber nur als sehr unsicher in der Ausführung und als Künsteleien betrachtet; es ist daher höchst merkwürdig für die Theorie der Tonerzeugung, daß ein Instrument dasselbe mit eben der Vollendung wie zwei Trompeten hervorbringen kann. Was einer Maschine möglich wurde, sollte wohl dem Vorbilde, dem natürlichen Ansatze, auch nicht unmöglich sein. Die Töne a, h konnten bisher nur vermöge des bekannten Stopfens mit der Hand geblasen werden, und waren aus der Reihe der brauchbaren Töne ganz verbannt, weil sie sowohl schwer zu blasen, als auch zu ungleich und abstehend im Ton von den sogenannten natürlichen Tönen waren. Hier stehen sie aber alle im schönsten Verhältniß, in gleicher

Kraft, und zwar ohne ein anderes Hilfsmittel als das des Mundſtücks. Wenn auch die Doppeltöne für den gewöhnlichen Gebrauch unausführbar wären, welche Bereicherung wüchſe uns nicht ſchon durch jene Töne zu. Wie viel effectvoller und zweckmäßiger könnte künftig die Trompete benutzt werden.

Sonderbar iſt, daß Herr Kaufmann trotz aller angewandten Mühe bis jetzt noch keine Sexte zugleich erzwingen konnte, da er doch ſogar Secunden, groß und klein, Terzen, Quarten, Quinten und Octaven hat. Herr Kaufmann iſt der Vollendung des Aeußern nahe (ein Trompeter in ſpaniſcher Tracht, in deſſen Kopfe auch eine Uhr angebracht wird, vermöge welcher man es beſtimmen kann, zu welcher Stunde er von ſelbſt blaſen ſoll) und wird dann hoffentlich mit dieſem intereſſanten Kunſtwerke, das auf jeden Fall Stoff zu vielen neuen Anſichten und Verſuchen darbietet, eine Reiſe unternehmen.

Nächſt dieſem iſt bei Herrn Kaufmann noch zu finden:

1) Ein Trompetenwerk mit Uhr von 24 Trompeten und 2 Pauken, welches mehrere Stücke ſpielt. Hier hat zwar jede Trompete nur einen Ton, die Zahl derſelben erzeugt aber doch Mannichfaltigkeit und Referent fand daran beſonders auszeichnungswerth, daß es die Abwechslungen des piano und forte beſitzt. Bei dem Paukenwirbel wird das Crescendo durch vier auf beſondere Art gefertigte Klöppel hervorgebracht — wo auch zugleich das Unangenehme des unwillkürlich doppelten Anſchlags derſelben bei Mälzel — vermieden wird. Das Gehäuſe von Mahagoni und Bronce, wo die Trompeten ſelbſt eine natürliche Trophäe bilden, iſt geſchmackvoll und zweckmäßig. Dieſe Maſchine iſt im Ganzen den Mälzel'ſchen Trompetenwerken nachgebildet, doch vervollkommnet, namentlich des piano und forte wegen.

2) Eine Maſchine eigner Erfindung mit Uhr, ſpielt auf Fortepiano (nicht wie bei gewöhnlichen Spiel-Uhren auf Harfe), Flöte und Flageolet, mehrere Ouvertüren, Concerte, Arien ꝛc. Ganz neu bei Spiel-Uhren iſt hier der wirklich natürliche Anſchlag des Fortepiano durch Hämmer, ſo wie der bei demſelben übliche Gebrauch der

einzelnen Dämpfer oder Züge, welche, ſo wie es der Vortrag verlangt, von der Walze ſelbſt gehoben werden. Da übrigens auch durch willkürlichen ſchwächeren und ſtärkeren Anſchlag der Hämmer ſelbſt, piano, crescendo, decrescendo, fz. ꝛc. hervorgebracht wird, und die Flöte ebenfalls ſich durch crescendo und decrescendo und zwar in aushaltenden Tönen auszeichnet, ſo iſt natürlich, daß dadurch weit mehr Geiſt und Leben in die Muſik gebracht werden kann, als bis jetzt bei dergleichen Maſchinen der Fall war. Ein Büreau von Mahagoni mit einem Marmorſäulentempel, in deſſen Kuppel ſich eine Uhr befindet, umſchließt das Ganze.

Außerdem hat Herr Kaufmann ſeit ſeiner letzten Reiſe wieder ein großes Harmonichord gebaut, welches ſtärker und voller im Ton, in der Höhe weniger ſpitzig iſt, auch geſchwinderen Anſpruch und daraus entſpringende größere Deutlichkeit vor dem Erſten voraus hat. Die beiden Spiel-Uhren ſind von der Erfindung des Vaters J. G. Kaufmann. Das Harmonichord iſt durch gemeinſchaftlichen Fleiß entſtanden, der Trompeter aber alleinige Schöpfung des Sohnes Friedrich Kaufmann. Möge dieſer thätige, genievolle, junge Mann die Unterſtützung und Aufmunterung finden, die ſeines rühmlichen Strebens würdig ſind.

Ueber die von Anton Dreyßig geſtiftete Sing-Akademie zu Dresden.

(Dresden 27. September 1812.)

Des muſikaliſch Neuen giebt es wenig bei uns, fremde Künſtler finden hier ſo wenig ihre Rechnung, daß ſie ſtets ſeltener werden und uns wohl endlich ganz aufgeben mögen. Zur Freude aller wahren Verehrer der Kunſt, gedeiht eine Muſikanſtalt täglich mehr, die die ſchönſte Ausbeute für die Folge verſpricht und deren ſich außer Berlin wohl wenige Städte zu rühmen haben mögen, ich meine des Hoforganiſten Dreyßigs errichtete Singakademie. Der zunehmende Verfall der Geſang- und vorzüglich Chor-Muſik, und

das Beiſpiel jener herrlichen Anſtalt in Berlin, beſtimmte Dreyßig zu dem Entſchluß, eine Singanſtalt zu gründen, in welcher ausſchließlich Kirchenmuſik betrieben werden ſollte. Die klaſſiſchen Meiſterwerke Händel's, Mozart's, Haydn's ꝛc. waren für uns neu und nie gehört. In der katholiſchen Hofkirche darf nach einem königl. Befehl blos Muſik aufgeführt werden, die in Dresden, oder von in Dresden angeſtellten Kapell- und Muſik-Meiſtern geſchrieben iſt. Die übrigen proteſtantiſchen Kirchen geben wenig oder gar keine Muſik und eine reiche Ausbeute ſtand uns bevor. Dieſes ſowohl, als auch nothwendige Berückſichtigung mancher Verhältniſſe beſtimmten Dreyßig, ſich vor der Hand bloß auf den Kirchenſtyl zu beſchränken. Mit 8 oder 7 Perſonen begann er im März 1807 ſeine Uebungen. Nach und nach, ſehr langſam, wuchs die Zahl der Theilnehmenden, eine ungeheure Menge von Vorurtheilen erhoben ſich dagegen und war zu bekämpfen.

In dem, hier mehr als an irgend einem andern Orte, bemerkbaren ſcharfen Abſchnitt der Stände, vorzüglich aber die Vorliebe für alles Fremde und beſonders Italieniſche, waren die Haupthinderniſſe des ſchnellen Gedeihens. Uneingedenk, daß zwei der größten Sängerinnen Mara und Häſer Deutſche ſind, hält es gewiß der größte Theil des Dresdner Publikums für unmöglich, daß ein Deutſcher ſingen — noch weniger Singunterricht geben kann. 1809 konnte die Geſellſchaft ſchon einen kleinen Saal miethen, und endlich gelang es der eiſernen Beharrlichkeit des Unternehmers, es ſo weit zu bringen, daß im verfloſſenen Jahre der große Poſt-Saal gemiethet wurde, und daß jetzt das Sing-Perſonal aus 16 Sopran-, 12 Alt-, 11 Tenor- und 12 Baßſtimmen beſteht. Alle Donnerſtag, Abends um 6 Uhr, verſammelt man ſich, und die Akademie dauert gewöhnlich bis 8 Uhr. Außerdem iſt noch der Montag um 5 Uhr dazu beſtimmt, lernbegierige Ungeübte in Herrn Dreyßigs Wohnung zu unterrichten, und das den Donnerſtag Vorzunehmende mit ihnen durchzugehen. Die Solo-Parthien werden von dem Direktor an die dazu Fähigen abwechſelnd vertheilt. Zu Beſtreitung der Unkoſten, der Beleuchtung, Heizung, Muſikalien ꝛc. giebt jedes Mitglied den geringen

Beitrag von 8 Thlrn. jährlich. Es ergiebt ſich hieraus von ſelbſt, daß kaum die Koſten gedeckt ſind, und der Gründer der Anſtalt bis jetzt noch nicht den geringſten Nutzen gezogen, noch zu erwarten hat. Dieſer rühmliche, ausdauernde, durch keine kleinlichen Rückſichten aufzuhaltende Eifer des Herrn Dreyßig gereicht zur entſchiedenſten Ehre und es muß jedem Muſikfreund innig wohlthun, zu ſehen, daß es auch jetzt noch Männer giebt, die mit eigener Aufopferung für das Fortſchreiten und die Pflege der Kunſt beſorgt ſind.

Auch entſpricht der Erfolg den Anſtrengungen des Direktors. Wer die Schwierigkeiten kannte, ein Chor-Perſonale von Liebhabern mit einem bloßen Fortepiano ſo weit zu bringen, daß ſie die theils ſehr ſchwierigen Fugen und Chöre der bekannteſten Meiſterwerke, rein und mit Präciſion ſingen, wird gewiß mit einem angenehmen Gefühl die Sing-Anſtalt verlaſſen, mit Dank das Streben Herrn Dreyßigs erkennen, und ihm Heil, Unterſtützung und Anerkennung wünſchen.

Beinah hätte ich vergeſſen, Ihnen noch von einer intereſſanten Erfindung zu ſprechen. Herr Mechanikus Kaufmann hat eine Maſchine, einen Trompeter verfertigt, der auf einer natürlichen Trompete, vermöge der künſtlichen Vorrichtung nicht nur Fanfaren und Tuſch bläſ't, ſondern auch Doppeltöne erzeugt, und zwar ſo deutlich und gleich ſtark im Tone, daß man darauf ſchwören ſollte, zwei Trompeter zu hören. Er iſt auch der Erfinder des Harmonichords und vielleicht verſucht er mit beiden eine Kunſtreiſe.

Melos.

Ueber die:

Grande Sonate

p. le Pianoforte comp. et ded. à Mlle la Comtesse Gurowska etc.
par Fr. Lauska. Op. 30.
(27. September 1812.)

In keinem Blatte könnte eine Anzeige der Sonate des Herrn Lauska zweckmäßigeren Platz finden, als in der Zeitung für die elegante Welt. Herrn Lauska's Compositionen füllen eine bedeutende Lücke in unserer Musik-Epoche aus, wo man sich entweder nur in den höchsten Sphären und Schwierigkeiten, oder dem platten Nichtssagenden und Leichten herumtreibt. Der Componist dieser Sonate geht den angenehmen Mittelweg, der ihm stets den Dank aller Liebhaber, und doch auch die Achtung aller Kenner sichern wird. Eine beinah stets schöne Haltung und Führung, liebliche Melodien und dankbare Passagen bezeichnen hauptsächlich seine Arbeiten. Vorliegende Composition bleibt diesem Charakter getreu. Sie ist, obwohl aus F moll, doch von keiner großen Leidenschaftlichkeit, aber recht sinnig und sprechend, besonders der Mittelsatz des ersten Allegro, Adagio und Rondo schließen sich in ihrer Zeichnung sehr gut dem Allegro an, geben dem Ganzen Rundung, und somit können wir mit gutem Gewissen allen Dilettanten diese neueste Arbeit des vorzüglichen Clavierspielers empfehlen. Stich und Papier sind gut.

Melos.

Ueber:

Iphigenia in Tauris,

von Ritter v. Gluck. Vollständiger Clav.-Ausz. von Ludw. Hellwig.
(27. Sept. 1812.)

Es hat von diesem ewig klassisch bleibenden Meisterwerke schon lange ein vollständiger, mit Einsicht verfaßter Clavier-Auszug gefehlt, und diesem Bedürfniß ist hier auf eine höchst befriedigende

Weiſe abgeholfen worden. Herr Ludwig Hellwig, der ſchon einige anziehende Lieder-Werke geliefert hat, beweiſt in vorliegender Arbeit die nothwendige Vertrautheit mit dem Geiſte des großen Componiſten und die kenntnißreiche Sorgfalt, die nöthig iſt, einen Clavier-Auszug zu verfertigen, mit möglichſter Treue, Stimmenfülle, doch auch dem Ausführenden keine zu großen Schwierigkeiten in den Weg legt.

Der Druck iſt deutlich und beinah ganz correkt mit deutſchem und franzöſiſchem Text und das Unternehmen wie die Ausführung macht Herrn Hellwig und der Verlagshandlung Ehre.

Melos.

Ueber:

Die Concerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha.

(Gotha 3. Oktober 1812.)

Bei der Seltenheit, mit welcher uns öffentliche Kunſtgenüſſe zu Theil werden, verdiente es wahrlich den beſten Dank des Publikums, daß Herr Cantor Schade es unternahm, uns den 29. und 30. September in der Margarethen-Kirche zwei Concerte zu veranſtalten, die, außer den ſchon in hieſiger Stadt vorhandenen Kunſtmitteln auch noch durch den Beitritt vorzüglicher, in der Nähe wohnender Künſtler, einer vollendeteren Ausführung und Mannichfaltigkeit gewiß wurden. Zugleich hatte Herr Schade dafür geſorgt, daß wir Muſikſtücke in den verſchiedenſten Stylen zu hören bekamen.

Den 29. begann das Concert Abends 5 Uhr mit der Ouvertüre des Don Juan von Mozart. Dann blies Herr Kammer-Muſikus Sommer aus Rudolſtadt ein Hornconcert von Duvernoy, mit ſchönem Tone und Sicherheit. Zu bedauern iſt es, daß bei dieſen, meiſtens höchſt mittelmäßigen Compoſitionen des Herrn Duvernoy, das Horn zu einem ſo traurigen Zwitterweſen gemacht wird, in welchem weder die herrliche Kraft und Fülle der tieferen Töne, noch die ſingenden höheren Regionen benutzt werden. In einem Umfange von höchſtens anderthalb Octaven wirbeln und drehen ſich alle

Melodien und Paſſagen, und erzeugen eine, dem Inſtrumente ohnehin leicht eigene Eintönigkeit.

Unſer geſchätzter Spohr nebſt ſeiner Gattin erfreute uns hierauf mit einer Sonate für Violine und Harfe von ſeiner Compoſition, von der wir aber leider nur den erſten Theil des Allegro's, und das aus Mozart'ſchen Thema's gewebte Potpourri zu hören bekamen. Selten hat Referent in peinlicheren Gefühlen da gegeſſen, als hier, wo gegen Ende des erſten Theiles ein Pedal hängen blieb, dann, nach Wegräumung dieſes Hinderniſſes eine Saite ſprang u. ſ. w. Wie ſtörend für den Zuhörer, — und wie aus allem Gange und Guſſe bringend ſolche Zufälle für den Spieler ſind, iſt nicht genug zu beſchreiben, und doppelt erfreulich war daher die doch noch vorzügliche Ausführung von beiden Seiten. Die Sonate ſelbſt (die neueſte) war ſehr ſchön gearbeitet und dankbar für die Ausübenden.

Die Krone aller Symphonien, die große, allgewaltige, ergreifende aus C dur von Mozart mit der Schlußfuge, eröffnete den zweiten Theil. Sie hatte das Orcheſter belebt — begeiſtert, und wurde mit einer, für ihre Schwierigkeit ſeltenen Vollendung gegeben.

Die Tempo's waren feurig und gut, — Schatten und Licht durch genaue Beobachtung des Piano und Forte verbreitet, — und Blas- und Saiten-Inſtrumente wetteiferten im rühmlichſten Kampfe, das Ganze in einem Guſſe wieder zu geben.

Bei Referent war dieſer herrliche Genuß mit der wehmüthigen Gewißheit begleitet, hier nicht bald wieder etwas ſo Vollendetes zu hören; da unſer Spohr ſchon den 5. Oktober eine größere Reiſe über Leipzig und Dresden nach Prag, Wien u. ſ. w. antritt, und mit ihm uns ſeine Schüler, — eine wichtige Stütze unſerer Muſik-Produktionen, verlaſſen. Hierauf gab man den 84. Pſalm von dem würdigen Muſikdirektor Schicht in Leipzig. Fugen und Chöre ſind mit einer ſeltenen Klarheit und Kraft gearbeitet; Arien und Solo's möchten den neuern Melodiſten nicht ſo recht behagen, und vielleicht dem Ganzen der Vorwurf des zu Breitgehaltenen, nicht ohne Grund zu machen ſein. Die Chöre wurden etwas ſchwach, übrigens aber gut ausgeführt.

Den 30. früh um 10 Uhr begann der zweite Ohrenſchmaus. Referent kann nicht läugnen, daß ihm Concerte beim Tageslichte, noch dazu Morgens, immer in eine unbehagliche Stimmung verſetzen; wobei der Markttag und das mit demſelben verbundene Fahren, Peitſchenknallen u. ſ. w. dicht an der Kirche, eben nicht geeignet waren, ihn von ſeinem Widerwillen zurückzubringen. Beſondere Rückſichten mochten wohl den Herrn Cantor Schade zu dieſer Einrichtung beſtimmt haben.

Die ſchöne, kräftige, in großen Maſſen ſich bewegende Ouverture aus D dur von Bernhard Romberg begann, und wurde mit Präciſion und Feuer gegeben. Hierauf folgte der mit Recht gefeierte Hermſtädt, mit dem trefflichen Clarinett-Concert aus C moll von Spohr. Es wäre überflüſſig, hier noch etwas zu ſeinem Lobe ſagen zu wollen. Im Adagio ſchien er ſich heute beſonders zu übertreffen, und wenn er nach mehreren Reiſen, und dem Hören vorzüglicher Sänger, ſeine Geſangs-Methode noch etwas mehr gerundet hat, möchte wohl kaum mehr etwas zu ſeiner Vollendung fehlen. In Hinſicht der Compoſition ſprach das Rondo Referenten am meiſten an.

Der aus Berlin vor Kurzem zu uns gekommene Componiſt und Clavierſpieler Karl Maria von Weber, ſpielte nur eine kurze Phantaſie und Variationen über die ſchöne Romanze aus der Oper Joſeph von Mehul (dem Vernehmen nach erſt hier von ihm vollendet) auf dem Fortepiano. Einige verſtimmte Töne in der Höhe des übrigens volltönenden ſchönen Inſtrumentes, ſchienen auch ihn für einen Augenblick zu verſtimmen, aber alſobald verſchwand dieſes, und er ſpielte mit dem an ihm bekannten Vortrage. Herr Kammerſänger Methfeſſel aus Rudolſtadt ſang mit Mad. Scheidler ein Duett von ſeiner Arbeit, in angenehmer Manier. Das Duett ſelbſt iſt im beſſeren italieniſchen Style geſchrieben.

Den Beſchluß machte die Glocke von Schiller mit der Muſik des Andreas Romberg. Es iſt ſchon ſo Vieles über dieſes Werk die Kreuz und Quere geſprochen worden, daß Referent ſich damit begnügt, die Ausführung als ſehr gut zu preiſen. Die Solo-Partieen wurden von Mlle. Karoline Schlick und den Herren Methfeſſel und

Schiffner vorgetragen. Mlle. Schlick trat hier nach langer Zeit zum erſten Male wieder öffentlich auf; und obwohl ihre Stimme nicht die ſtärkſte iſt, ſo erhob ſie ſich doch hinlänglich durch deutliche Ausſprache und gute Methode. Mlle. Schlick war lange in Italien, und wir müſſen nur wünſchen, ſie recht oft öffentlich zu hören, damit ſie eine gewiſſe natürliche Furchtſamkeit überwindet, und dann im Stande ſei, ungeſtört ihre Fähigkeiten zu entwickeln. Daß wir übrigens eine recht fertige, geſchmackvolle Clavierſpielerin in ihr beſitzen iſt bekannt. — Da Herr Concertmeiſter Spohr Gelegenheit gehabt hatte, dieſes Werk in Hamburg unter des Componiſten Direktion zu hören, ſo können wir gewiß ſein, die ſo oft vergriffenen Tempo's hier richtig gehört zu haben.

Zum Schluſſe muß Referent noch bemerken, daß es im Ganzen Schade war, dieſe Aufführung in einer Kirche halten zu müſſen; theils geht manche kleine Nuance in dem großen Locale unter, und theils geht der einzige Lohn des Künſtlers, der augenblickliche Enthuſiasmus eines Beifall zollenden Publikums verloren, und eine gewiſſe tödtende Kälte bemächtigt ſich des Ganzen.

Gewiß hätten ſowohl die kunſtliebenden Einwohner unſerer Stadt, als auch die zahlreich herbeigeeilten Fremden, gern laut ihren Dank ausgeſprochen. Die durchlauchtigſte Herzogin erfreute beide Concerte mit Ihrer Gegenwart. Deren des gnädigſten Herzog's waren wir leider durch eine bedeutende Unpäßlichkeit deſſelben beraubt.

Melos.

Ueber:

Die Schleſinger'ſche Muſikhandlung zu Berlin.

(3. Oktober 1812.)

Es iſt kaum glaublich, daß eine Stadt wie Berlin bis jetzt noch keine bedeutende Muſikhandlung beſaß, wo ſowohl in eigenen Verlagsartikeln das Streben auch einheimiſcher Künſtler befördert wurde,

als wo man auch gewiß ſein könnte, das Neueſte und Beſte aus der übrigen muſikaliſchen Welt zu finden.

Der Himmel gebe, daß endlich dieſem immer fühlbarer werdenden Mangel durch die ſeit $1^1/_2$ Jahr entſtandene, neue Muſikhandlung abgeholfen werden möge. Der Unternehmer, Herr Adolf Martin Schleſinger (welcher außer dieſer Verlags- und Sortimentshandlung ein lobenswerthes literariſches Leihinſtitut errichtet, und mit franzöſiſchen, engliſchen und italieniſchen Büchern und Landkarten handelt) beſitzt Thätigkeit und Vermögen genug, ſein Inſtitut auf eine bedeutende Höhe zu bringen, wenn er des Rathes unparteiiſcher Kunſtmeiſter genießt und den Willen hat, auch ſelbigen rein zu benutzen. Durch das bisher Geleiſtete ſcheint dieſe Erwartung ſich beſtätigen zu wollen. Seine Verlagsartikel, wo er beſonders Originalwerke zu liefern ſucht und anſtändig honorirt, ſind bis jetzt größtentheils vorzüglich zu nennen. Referent führt hier z. B. die mit vorzüglichem Fleiße beſorgten Clavierauszüge von Glucks Iphigenia in Tauris von Hellwig, des Joſeph von Mehul von Hennig, des Tauchers von Reichardt, der Deodata vom Kapellmeiſter B. A. Weber, und der Sylvana von C. M. von Weber, an. Ein Theil hiervon nebſt anderen Muſikſtücken erſcheint bei ihm als Theater-Journal unter dem Titel: Auswahl von Ouverturen, Märſchen, Geſängen und Tänzen aus den neueſten Opern, welche auf dem königlichen Theater in Berlin aufgeführt werden, in Clavierauszügen ꝛc. Es iſt natürlich, daß eine im Aufblühen begriffene Handlung, ehe ſie ſich des Zutrauens der vorzüglichſten Künſtler und ihrer daraus folgenden Unterſtützung zu erfreuen hat, nicht mit vielen, ſehr bedeutenden Originalwerken auftreten kann, und auch zuerſt für den Bedarf des ſie zunächſt Umgebenden zu ſorgen hat. Doch ſind von dem würdigen Lauska mehrere Sonaten, eine ſehr brave Concertante für Oboe und Flöte von Weſtenholz, ein vorzügliches Trio für Clavier, Violine und Viola von Wollank u. ſ. w. erſchienen, und von dem bekannten Componiſten und Clavierſpieler C. M. von Weber einige Werke unter der Preſſe.

Papier und Stich ſind lobenswürdig und Referent wiederholt

es, man kann unter obigen Voraussetzungen viel Gutes von Herrn Schlesinger erwarten.

Ueber:

Madame Schönberger in Weimar.

(16. November 1812.)

Auch uns ward das Vergnügen, Mad. Schönberger, geb. Marconi, in drei Gastdarstellungen, als Murney, Joseph und Titus, zu bewundern. Ihr vorausgegangener Ruf, und die vielen, sich oft höchst seltsam widersprechenden Urtheile über ihre Stimme und das dadurch neugeschaffene Rollenfach für ein weibliches Wesen — spannte die Erwartung Ref. auf das Aeußerste.

Er suchte sich sehr davor zu hüten, irgend eine vorgefaßte Meinung mit in das Schauspielhaus zu bringen. Er kam mit jener ruhigen Stimmung, die für jeden zu erwartenden Eindruck empfänglich und allein fähig ist, besonnen darüber zu urtheilen. Die ersten Töne der Mad. Schönberger überraschten sehr durch das Neue der Erscheinung; aber in Kurzem gewöhnt sich das Ohr daran, und man ist dann im Stande nicht nur dem schönen gefühlvollen Vortrage und richtigen Spiele volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — nein, man wird gewiß auch von der meistens vortrefflichen Methode, der Biegsamkeit der Stimme, und den beinah stets sehr richtig vertheilten Verzierungen, zu lautem Beifall und Enthusiasmus hingerissen.

Wie man übrigens nun je einen Augenblick darüber zweifelhaft sein konnte, ob Madame Schönberger eine Tenorstimme habe — ist Referenten unbegreiflich. Die Natur müßte in der Bildung der Stimmwerkzeuge hier eine noch nie stattgefundene Ausnahme gemacht haben. Mad. Schönberger besitzt eine der schönsten, vollsten, klingendsten Altstimmen. Der Mangel an bedeutenden, für einen solchen Umfang geschriebenen Rollen, bestimmte sie (nach ihren eigenen bescheidenen Aeußerungen) zu Versuchen in Männer-Rollen — in höhern Tenorpartien. Der erfolgende Beifall krönte ihre Unter-

nehmungen, obwohl Niemand behaupten kann, daß ſie den eigentlichen Tenor erſetzen könne. Wenn ſie auch dieſelben Töne beherrſcht, ſo beherrſcht ſie ſie doch in andern Verhältniſſen. Es iſt (akuſtiſch zu ſprechen) wohl dieſelbe Quantität im Tone, aber eine andere Qualität. Es iſt daſſelbe, als wenn z. B. eine Melodie auf der Violine oder Bratſche (Alt) in dem Umfange der Octave vom tiefſten g bis zum eingeſtrichenen vorgetragen wird, ſie gewiß viel tiefer zu klingen ſcheinen wird, als dieſelbe Melodie, in denſelben Tönen, auf dem Violoncell (Tenor) geſpielt. Da wo eine Männerſtimme in ihrer natürlichen Lage ſingt, wo ſie noch mehrere Töne nach oben und unten bis zu ihrer Grenze hat, — iſt ſchon die äußerſte (tiefſte) Grenze der Altſtimmen.

Die ſtete Uebung der Mad. Schönberger, ihre Stimme in der tiefſten Region derſelben zu gebrauchen, gab ihr endlich auch eine für Altſtimmen ungewöhnliche Kraft in der Tiefe. Doch in den höheren Regionen, in den Tönen f, g, a, u. ſ. w. des Tenors, entfaltet ſich die Stimme der Mad. Schönberger in ihrer eigenen ſchönen Sphäre, und da dieſe Töne ſelten von Tenoriſten mit vollkommener Leichtigkeit, ohne die Hülfsmittel der Kopfſtimme, des Falſets u. ſ. w. erreicht und beherrſcht werden, ſo iſt natürlich hier bei Mad. Schönberger ein großer Reiz und Zauber zu finden, und die Täuſchung für den Zuhörer am größten.

Eine weitläufigere Auseinanderſetzung könnte Ref. zu weit führen, und er muß jetzt ſchon befürchten, ſeine Leſer zu ſehr in's Abſtracte geleitet zu haben, wo ihm nur das Anziehende und Intereſſante des Gegenſtandes, über deſſen Verfolgung ſich man leicht ſelbſt verliert, — entſchuldigen kann. Die Rolle des Murney gab Mad. Schönberger mit einer Vollendung im Geſang und Spiel, bei der faſt nichts zu wünſchen übrig blieb; ebenſo gerechter Beifall wurde ihr in der Rolle des Joſeph.

Als Titus entfaltete die geſchätzte Künſtlerin, welche eben ſo ausgezeichnet als anſpruchslos iſt, ihre ganze Kunſtfertigkeit und entzückte allgemein; wozu ihr vortreffliches, gedachtes, würdevolles Spiel das Seinige beitrug.

1813 und 1814.

Literariſche Arbeiten fehlen.

1815.

Ueber:

Das große Muſikfeſt zu Frankenhauſen in Thüringen.

(10. Auguſt 1815.)

Erhebend iſt es, zu ſehen, wie ſchon die Hoffnung der herannahenden Ruhe der Völker und des Friedens im Lande muthig zu neuen Unternehmungen auffordert, und Kunſt und Wiſſenſchaften neues Regen und Leben verſuchen, als die erſten lieblichſten Blüthen des Friedens.

Ich erfreue mich des Geſchäftes, einen ſchönen Beweis hierzu liefern zu können.

Herr Muſikdirektor Biſchoff in Frankenhauſen in Thüringen hat ſchon in den Jahren 1810 und 1811 zwei große Concerte veranſtaltet, deren in öffentlichen Blättern damals ausführlich erwähnt wurde und die jedem Kunſtfreunde eine intereſſante Erſcheinung waren. Man kann ein ſolches Unternehmen in einer kleinen Stadt, weit entfernt von großen Hülfsmitteln, von den Muſik-Legionen Wiens, von dem republikaniſchen Vereinsſinne der Schweizer ꝛc. wohl wahrhaft kühn und rieſenhaft nennen; und der unermüdeten Thätigkeit eines ſolchen Mannes gebührt wohl mit Recht allgemeine Anerkennung, der hohe Dank ſeiner Umgebungen und die Achtung der Kunſtwelt.

Die diesjährige Muſikaufführung ſoll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäß, zugleich durch eine patriotiſche Tendenz dem Ganzen einen erhabenen Stempel aufdrücken, ſie dem Herzen jedes Deutſchen noch inniger verſchwiſtern und theurer machen.

Sie erſcheint unter dem Titel einer Deutſchen Siegesfeier der Tonkunſt am Schluſſe der Gedächtnißtage der großen Völkerſchlacht d. 19. 20. Oktbr. 1813.

Des großen Namens würdig, läßt ſichs mit Zuverſicht vorausſehen, daß das diesjährige Feſt die zwei vorhergehenden an Vorzüglichkeit und Glanz übertreffen werde.

Ein Orcheſter von 300 Perſonen, 150 Choriſten mit eingerechnet, die Mitwirkung der verehrteſten Künſtler Deutſchlands, der Herren Andreas und Bernhard Romberg, Kapellmeiſter Spohr, Clarinettiſt Hermſtädt, Matthäi aus Leipzig ꝛc. machen dieſe Vermuthung zur Gewißheit.

Das Muſikfeſt wird aus an zwei Tagen in der großen und ſchönen Hauptkirche Frankenhauſens gegebenen Concerten beſtehen.

Den 19. Nachmittags von 2—5 Uhr wird Herr Kapellmeiſter Spohr (der ſich deßwegen eigens noch in Deutſchland verweilte, und dann ſeine Reiſe nach Italien ꝛc. antreten wird) — ein dieſem Feſte gewidmetes großes Tongemälde — „das befreite Deutſchland," gedichtet von Caroline Pichler — ſelbſt aufführen. Der Name dieſes geachteten Meiſters iſt hinreichend, alle Theilnehmer mit den freudigſten Erwartungen zu erfüllen, und ein herzliches Lebewohl wird ihm auf ſeiner weitern Bahn, die deutſche Künſtlerkraft bei Fremden auch bewähren ſoll, folgen.

Erfreulich iſt es dann, von dem geiſtreichen, ſcharf und feſtblickenden Gottfried Weber in Mainz, deſſen Feder das deutſche Vaterland ſchon manches Treffliche danket, auch einmal ſeine Schöpfungsgabe im praktiſchen Gebiete üben zu ſehen, und wahrlich, man wird in ihm den wieder erkennen, der mit eben dem Feuer und Kraft zu dem Herzen wie zu dem Geiſte zu ſprechen verſteht. Das Te Deum (bei André in Offenbach geſtochen, Partitur und Stimmen) von ihm, das den Schluß dieſes Tages macht, hat ſeine Würdigung ſchon auf manche ausgezeichnete Weiſe erhalten. Se. Maj. der König von Preußen ſprachen ihre Anerkennung durch Ueberſendung einer goldenen Medaille an den Componiſten aus. Der Verein der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates verlangte

es nebſt andern Werken von dem Verfaſſer, und hier auf dieſer Stelle entſpricht es nun beſonders — in die Tendenz des Ganzen eingreifend — ſeiner den ſiegreichen Heeren Deutſchlands gegebenen Zuneigung. Ich kann bei dieſer Gelegenheit den Wunſch nicht unterdrücken, die vierſtimmigen Geſänge (bei Gombart in Augsburg) und die zwölf mit Guitarre-Begleitung (bei Simrock in Bonn) von Herrn Gottfried Weber mehr in den Händen der Muſikfreunde wiſſen.

Den 20. Vormittags von 10 bis 1 Uhr wird ein Concert, aus einzelnen Kunſtleiſtungen der anweſenden Künſtler beſtehend, gegeben, deſſen Details erſt die letzten Tage beſtimmt werden können.

Bis zum 1. Oktober werden Subſcriptionsliſten zu jedem Concert à 1 Thlr. eröffnet. Der Stadt-Magiſtrat trifft alle Veranſtaltungen, die Aufnahme der Fremden zu erleichtern und angenehm zu machen, und ſomit kann ich nur noch „wohl“ denen zurufen, denen Zeit und Verhältniſſe es erlauben, dem deutſchen Tonfeſte beizuwohnen, und durch die herrliche Kunſt zu neuem Streben ermuthigt, befeuert und geſtärkt werden.

Brief an Herrn Friedr. Wieck

auf Ueberſendung von 8 Geſängen ſeiner Compoſition

(München 13. Auguſt 1813.)

Geehrteſter Herr!

Empfangen Sie vor allem meinen beſten Dank für Ihre ſchön gefühlten Geſänge, die ich den 18. Mai in Prag zu erhalten das Vergnügen hatte, und entſchuldigen Sie mich gefälligſt, wenn ich nicht früher Ihnen meine Freude darüber an den Tag legte. Ich erhielt ſie in dem großen Gewirr von Geſchäften, die meine Anfangs Juni begonnene Urlaubreiſe verurſachte. Nach meinen damaligen Plänen hoffte ich, auf dieſer Reiſe Leipzig ſelbſt zu beſuchen, Ihnen perſönlich

danken und ausführlicher und beſſer Ihre in Ihrem Briefe geäußerten Wünſche erfüllen zu können. Umſtände und Verhältniſſe berauben mich für dieſes Jahr des Vergnügens Ihrer perſönlichen Bekanntſchaft, und ich muß mich alſo ſchon begnügen, Ihnen vor der Hand nur ſchriftlich meine wärmſte Theilnahme an Ihrem Streben zu verſichern.

Ich glaube, Ihnen keinen größern Beweis meiner Aufmerkſamkeit und Achtung geben zu können, als wenn ich mir erlaube, Ihnen offen und unverhohlen meine Meinung über Ihre Geſänge zu ſagen; ja, ich fühle mich dazu gleichſam durch ihr Zutrauen aufgefordert.

Ihre Melodieen ſind zart und innig gedacht, und faſſen meiſt glücklich den Dichter auf. Sie ſtreben, aus der gewöhnlichen Liederform zu weichen, und alles Streben nach Schönem und neuem Guten iſt rühmlich; aber die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man componirt, erzeugt werden.

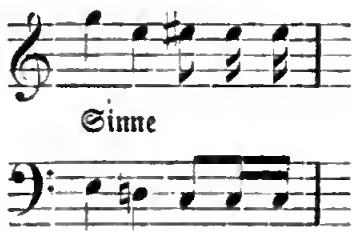
Bei meinen Geſängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und correct deklamirt wieder zu geben, zu manchen neuen Melodie-Geſtalten geführt. Ihre Singſtimme iſt mitunter etwas unſaugbar, und Ihre Harmonie oft unrein, wo das Reine und Natürliche ganz nahe gelegen hätte, und es mir ſcheint, als hätten Sie blos der Neuheit wegen nach dem Mangelhafteren gegriffen, das Sie natürlich in dem Augenblicke nicht dafür hielten.

Ihre Modulation iſt oft ausſchweifend, und ſelten das Gefühl der Grundtonart recht begründend. Die Modulation iſt etwas ſehr Heiliges, und nur dann an ihrem Platze, wenn ſie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieſes aber eben ſo leicht ſtörend.

Ihre Deklamation iſt zuweilen ſehr unſorgfältig und zerreißt den Zuſammenhang des Sinnes. Die Beweiſe alles dieſes werden Sie in der Zergliederung des Einzelnen finden.

Nr. 1 iſt recht ſchön gedacht und gefühlt. Takt 5 im Baſſe hätte ich a ſtatt g gelaſſen. Das g entrückt zu ſchnell dem A dur, — „ächte Minne, zieht die Sinne ſchmerzend ſich nach ꝛc.“ — gehört zuſammen. Bei Ihnen heißt es: ächte Minne zieht die Sinne,

— welches nicht nur durch die abgesetzten Noten der Singstimme, sondern noch mehr durch die schließende Harmoniefortschreitung erzeugt wird. So würde vielleicht geholfen sein:



Ebenso unrichtig ist die Trennung der Worte bei: „Wollt der Schmerzen ihr, o Herzen — gerne los und ledig sein". Sehr gut hierauf aber ist das: — „werft das Lieben ꝛc."

Warum haben Sie nicht die ganze zweite Strophe so behandelt, wo dann das Wiederkehren der ersten Melodie in der dritten sehr richtig gewesen wäre, indem es zugleich den verwandten Sinn ausgesprochen hätte, daß sein Leiden, des ächten Liebens und Betrübens, doch auch zugleich sein Gesunden ist? Die Oktaven des Basses mit der Oberstimme 30—31 bemerke ich Ihnen blos.

Nr. 2. Sehr richtig ist der ruhig wogende, heitere Charakter aufgefaßt. Nach meinem Gefühle aber ist die Harmonieführung von Takt 7—10 nach den Gesetzen der harmonischen Rede unrichtig. Takt 7 begründet das Gefühl von A dur, statt daß er uns wieder zurück nach d führen sollte, welches dann, etwas gewaltsam, Takt 9 geschieht. Dies wäre auch viel leichter geworden, wenn Takt 6 die Singstimme (selbst vermöge des Ruhepunktes in der Dichtung) in a schlösse.

Nr. 3. Sollten Sie hier nicht die ersten Worte: „die Wahrheit ruht auf düsterm Grunde" verleitet haben, einen andern Sinn dem Ganzen unterzulegen, als den eigentlich darin lebenden? Die Thräne wird ja hier als erquickende Begleiterin des stummen Schmerzes, den sie sanft und wohlthuend löst — gezeigt, ja selbst der Freude wird sie zugetheilt, und erscheint also nicht trübe, sondern als unendlich weich und tief Gefühltes. —

Die Deklamation ist unrichtig bei: „spricht sie durch das Gefühl zu Dir.“ Die erste, zweite und dritte Strophe verlangten eine andere Deklamation des letzten Verses. Bei

Nr. 4 ist die sinnentstellende Trennung der Worte am größten, die Taktart zwar gut gewählt, aber Sie bewegen sich ängstlich und gezwungen darin. Z. B. Takt 8—9. Sie haben der letzten Strophe eine andere Endigung gegeben, warum nicht auch den übrigen?

Nr. 5. Mein Liebling. Voll schöner Phantasiezüge und ungemein herzlich und innig; obwohl ich auch hier Manches zu erinnern hätte, z. B. daß ich C moll statt C dur Takt 10 wünschte ꝛc., so wäre es doch wirklich Unrecht, bei etwas so Schönem die Kritik vorwalten zu lassen. Besonders schön ist gedacht: „Worte nur Dich entweihen“ in Beziehung auf „mein Mädchen wurde mein“, und „helfet mir treu erflehen“. Nehmen Sie meinen Glückwunsch für dieses gelungene treffliche Stück.

Nr. 6. Es ist Schade, daß nach den vier ersten schönen Takten Sie den ruhigen Gang durch die harte Modulation im schnellen Rückgange nach A dur stören.

Nr. 7. Sehr zart und herzig, und mir auch vorzüglich lieb. Die Oktaven und Uncorrectheiten in den letzten drei Takten wünschte ich weg.

Nr. 8. Schön gefühlt und gedacht.

Eine Anzahl Druckfehler werden Sie schon selbst bemerkt haben, und mir bleibt nun nichts mehr übrig, als Ihnen nochmals recht herzlich zu danken und Sie zu bitten, in meiner vielleicht anscheinend zu strengen Kritik nur den Willen zu sehen, Ihnen wahrhaft nützlich zu sein, und so das zu rechtfertigen, was Sie so schmeichelhaft mir schon zu danken zu haben glauben. Geben Sie mir ferner Gelegenheit, Ihnen dies beweisen zu können, und glauben Sie mich Ihren aufrichtigen Freund.

Ueber:

„Alimelek“,

Oper von Meyerbeer.

(Prag 3. October 1813.)

Alimelek. Wirth und Gaſt, oder: aus Scherz Ernſt. Komiſche Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, in Muſik geſetzt von Meyerbeer.

a) Vor der Aufführung.

Es iſt mir ſehr erfreulich, ſogleich zum Anfange einen Gaſt einführen zu können, der gewiß ſelbſt ſeine Zuhörer bewirthen wird, und dem man auch deshalb eine verdoppelte Aufmerkſamkeit gern ſchenkt, weil es ein ächtes deutſches Original-Werk iſt.

Ungern blickt Ref. auf das Repertoir der deutſchen Bühnen, indem er es zu überſchwemmt mit fremden Erzeugniſſen ſieht, die uns noch meiſtens durch ſchale Ueberſetzungen und lokale, nothwendig ſcheinende Verſtümmelungen, durch die Laune eines einzelnen Gewicht habenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit erſcheinen, und größtentheils ihren glücklichen Erfolg dem begründeten Rufe von außen zu danken haben.

Der Dichter dieſer Oper, Herr Wohlbrück, iſt ſelbſt Schauſpieler, früher in Hamburg, gegenwärtig Mitglied des königl. Hoftheaters zu München, ein vielſeitig gebildeter Mann, der als trefflicher, einſichtsvoller Künſtler überall geſchätzt und geliebt ſich ſieht.

Kenntniß des Theaters, Zeichnung der Charaktere und Herrſchaft über die Sprache iſt ihm eigen.

Außer dieſem Opern-Gedicht verdankt ihm die deutſche Bühne noch mehrere andere Werke, die ich ſpäter zu berühren Gelegenheit finden werde.

Der Kritik zu begegnen, muß ich bemerken, daß man die im erſten Finale erſcheinenden Sklavinnen, als eine große Verletzung der türkiſchen Sitte, nicht dem Dichter zur Laſt legen kann, ſondern

ſie erſt in Wien, wahrſcheinlich um das — Theater zu füllen, und Weiberſtimmen zum Chore zu gewinnen, eingeſchaltet worden ſind.

Der Componiſt, Herr Meyerbeer, einer der erſten, wenn nicht vielleicht der erſte Clavierſpieler unſrer Zeit, — iſt der Sohn eines geachteten Hauſes in Berlin, und hat ſich aus reiner Liebe zur Sache ganz der Kunſt geweiht. Nebſt einer vorzüglich literariſchen Bildung und Sprachkenntniß iſt er einer der wenigen Componiſten neuerer Zeit, die ſich das ernſte Studium der Kunſt in ihren geheimſten Tiefen angelegen ſein ließen. Nächſt eigenem Denken und Forſchen, dankt er auch dem zweijährigen Umgange des Abt Vogler's einen Theil ſeiner Bildung. — Lebendige, rege Phantaſie, liebliche, oft beinahe üppige Melodieen, richtige Deklamation, muſikaliſche Haltung der Charaktere, reiche, neue Harmonie-Wendungen, ſorgfältige, oft in überraſchenden Zuſammenſtellungen gedachte Inſtrumentation bezeichnen ihn vorzüglich. Als Anerkennung ſeiner vorzüglichen Talente ernannte ihn ſchon vor drei Jahren S. K. H. der Großherzog von Heſſen-Darmſtadt, aus eigenem Antriebe, zu ſeinem Kammer-Compoſiteur.

Dieſe Oper ward zuerſt für das Königl. Hoftheater zu Stuttgart geſchrieben, und mit Beifall aufgenommen. Später arbeitete ſie der Componiſt in Wien nach den vorhandenen Lokal-Rückſichten um.

Sie erſchien auf dem Theater an der Wien, und mißfiel, oder vielmehr die eingetretenen ungünſtigen Umſtände erlaubten ihr nicht, ſich mit dem Publiko vertraut zu machen, da ſie nur einmal gegeben wurde. Ohne im Ganzen der dortigen Aufführung dieſer, durch ihre höchſt mannichfachen feinen Nüancen, die den Enſemble-Vortrag eines Quartetts beinahe fordern, ſchwierigen Muſik zu nahe treten zu wollen, bemerke ich blos folgende Hauptthatſachen. Die Rolle des Alimelek war für den Sänger Herrn Ehlers geſchrieben und berechnet, eingetretene Verhältniſſe hinderten dieſe Beſetzung, Herr Forti übernahm die Rolle. Die Melodieformen wurden geändert und ihres urſprünglichen Reizes beraubt, ganze Muſikſtücke transponirt, und — nachtheillos für das Verdienſt des Herrn Forti ſei es geſagt — das für die Individualität des Herrn Ehlers ſo paſſende Spiel und

Leben der ganzen Rolle konnte nicht auf dieſelbe Weiſe hervortreten, wodurch dieſer letztere Künſtler ſich ſo lange die Gunſt des Publikums erworben hatte.

Dem. Buchwieſer hatte aus phyſiſchen Urſachen an dem Abende nicht die Kraft, ihre Rolle ſo gut zu geben, wie man es an dieſer trefflichen Meiſterin gewohnt iſt, und zog ſich — der Liebling des Publikums — an jenem Tage zum erſten Male den laut ausgeſprochenen Unwillen deſſelben zu.

Daß dergleichen Zufälle hinreichend ſind, ein Kunſtwerk, deſſen Gedeihen und Leben an ſo zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu ſtürzen, iſt klar, tauſend andere Nebenumſtände ungerechnet, die leicht ungünſtig einwirken, wozu ich, nach meiner Anſicht, auch ſogar die Anweſenheit eines Compouiſten ſelbſt rechne. Die Perſönlichkeit erregt zu viele vorgefaßte Meinungen dagegen und dafür, und Partei entſteht eher, als die Sache ſelbſt.

Die Zeit reift Alles, das iſt der natürliche Atteſt der guten Sache.

Don Juan wurde bei der erſten Vorſtellung in Frankfurt ausgeziſcht, und Joſeph in Egypten vor einigen Jahren in Wien eben ſo; jetzt entzücken beide das Publikum.

Nach den Aufführungen am 22., 24. und 30. Oktober 1815.

Wiederholt durch meine diesjährige Urlaubsreiſe in's Ausland überzeugt, daß unſerer Stadt und der in ihr erſcheinenden und erzeugten Kunſtwerke ſehr ſelten, oder beinah nie erwähnt wird, und ununterrichtet in meiner literariſchen Abgeſchiedenheit hier, auch zugleich höchſt zweifelnd, daß dieſem Uebelſtande ſeit ein paar Monaten abgeholfen ſein möchte, ergreife ich die Feder, um die Leſer Ihrer verehrten Zeitung auf ein treffliches deutſches Original-Werk aufmerkſam zu machen, und von ſeiner Aufnahme und Würdigung hier zu unterrichten.

Ich fühle dazu doppelt den Drang in mir, weil, trotz der vielfach ausgesprochenen Deutschheit, und des von Vorurtheilen mancher Art frei sein wollenden Sinnes, unser Enthusiasmus nur gar zu gern noch fremde Werke unbedingt vergöttert, an den eigenen aber so lange zerrt, krittelt, zupft, und modelt — bis sie so herabgezogen und skelettirt dem Genießenden verleidet, und erst der spätern Zeit zur Erkenntniß aufbewahrt sind.

Herr Meyerbeer hat sich bis jetzt hauptsächlich einen Ruf als großer Clavierspieler begründet, weil dies eine gleich sich selbst unbedingt aussprechende Sache ist, die das Gefühl mit fortreißt, und den Beifall jedes musikliebenden Menschen errungen hat, ehe dieser bei dem sich wichtig machenden Halb- und dem meist neidischen Ganz-Kenner um die Meinung sich erkundigen konnte, die er davon haben dürfe. Viel übler ist es ihm aber mit seinen Verdiensten als Componist ergangen. An den meisten Orten, wo er durch größere Werke seinen Genius beurkundete, hat man für gut befunden, es mit Stillschweigen zu übergehen, und so ist weder seiner großen Oper Jephta in München, seines Wirth und Gast in Stuttgart, seines Oratoriums Gott und die Natur ꝛc., ja selbst des enthusiastischen Beifalls, den sein Spiel in München ꝛc. der Volksstimme abgewann, je anders als höchstens mit zweideutigen, die Sache ins Unbedeutende ziehenden, Ausdrücken erwähnt worden.

Es ist wahrlich traurig genug, daß die schönen Resultate der Zufriedenheit und des Entzückens eines Publikums, die der Künstler mit seinem Herzblute erkaufen muß, in den Händen und der Willkür der Einzelnen liegen, die der Zufall, die Schreibseligkeit, die Lust, sich gedruckt zu sehen, oder gar der Hunger, zu den Herolden und Verkündern der öffentlichen Stimme bestellt hat.

Ginge dieses Verkünden und Urtheilen selbst auch nun aus eigener reiner Ueberzeugung hervor, so wäre es doch noch immer etwas, aber wie wird es meistens durch kleinliche Nebenrücksichten bei- oder mißfällig gemodelt. Die Erfahrung könnte hier weitläufig traurige Beispiele von der unglückseligen Wirkung eines nicht abgegebenen Visiten- oder Concert-Billets aufstellen. Doch nun genug hiervon,

und wieder zu der Veranlaſſung dieſer Abſchweifung, zur Oper Alimelek zurück.

Der Stoff derſelben iſt der erwachte Schläfer aus dem Märchen der Tauſend und einen Nacht, mit ungemeinem Witz und Laune behandelt, und deshalb muß man vor allem dem Componiſten Glück wünſchen, einen Operndichter wie Herrn Wohlbrück zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit ſolcher Theaterkenntniß, Charakterzeichnung und Melodie erzeugenden Verſen geſchrieben iſt, da muß der Componiſt ergriffen und befeuert werden, was dieſer eben ſo trefflich auch bewieſen hat. Die Einheit und Haltung der ganzen Oper iſt ein Vorzug, den wenige Muſiken wie dieſe beſitzen; dabei die Beweiſe des ernſten Studiums der Kunſt, die ſchöne Verbindung ſelbſtſtändiger Melodieformen, wo jeder Charakter feſtgehalten iſt; keine Weitſchweifigkeit, Alles dramatiſch wahr gehalten, voll lebendiger, reger Phantaſie — lieblicher, oft üppiger Melodieen — richtiger Deklamation, reicher, neuer Harmonie-Wendungen, ſorgfältiger, oft in überraſchenden Zuſammenſtellungen gedachter Inſtrumentation. — So iſt dieſe Oper, aus der es mir ein Leichtes ſein würde, Alles hier Bemerkte mit Beweiſen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hätte, daß dergleichen einzelne herausgeriſſene Sätze und Stellen aufhören das zu ſein, was ſie nothwendig nur im Ganzen bedeuten können, und daher ſelten überzeugend wirken.

Gerade ein Jahr früher, den 20. October 1814, erſchien dieſe Oper auf dem Kärnthnerthor-Theater in Wien und mißfiel aus tauſenderlei Rückſichten, von denen ich hier nur einige anzuführen brauche, um dies, trotz der Vorzüge derſelben, begreiflich zu machen.

(Es werden hier die in dem vorhergehenden Aufſatze näher entwickelten Gründe kurz wiederholt.)

Hier hatte ſie mit doppelten Hinderniſſen zu kämpfen; erſtlich mit der von Wien herübergewehten üblen Meinung, und — dem Sonntags-Publikum, welches nie das ruhige, beſonnen urtheilende iſt, wie das gewöhnlich das Theater füllende.

Dagegen hatten wir aber auch Herrn Ehlers, eine Sängerin wie Mad. Grünbaum, und von allen Seiten reine Liebe zur Sache.

Der Beifall am erſten Abend war getheilt. — Deſto entſchei-dender der Triumph des ſchönen Werkes in der zweiten Aufführung, den 24. Oktober, wo beinahe jedes Muſikſtück ſehr gut, und viele mit Enthuſiasmus aufgenommen wurden (die Ouverture, ein Duett, Terzett ꝛc. hatten ſchon den erſten Tag ihre Lorbeeren erhalten), und in der dritten Vorſtellung, den 30., bewährte das volle Haus und der wiederholte Beifall, daß man in Prag noch Gutes zu ſchätzen weiß, und die Stimme des großen Publikums immer gerecht iſt.

Von der Aufführung im Ganzen kann ich nichts weiter bemerken, da ſie mir in Leitung anvertraut iſt, aber doch muß ich mir erlauben, nebſt dem anerkannten Talente und Eifer des Herrn Ehlers auch unſerer trefflichen Madame Grünbaum, gebornen Müller, zu erwähnen, die mit immer gleichem Fleiße das Publikum entzückt, und deren klangvolle, biegſame, herrlich intonirende Kehle, und das Leben, mit dem ſie ihre Rolle gab, gewiß nicht wenig zum Hervortreten der Schönheiten des Werkes in ihrem ganzen Lichte beitrug.

Ebenſo ergreife ich von Herzen die Gelegenheit, einmal öffentlich auch meinem Orcheſter und Chor-Perſonale für den ſtets gleichregen Eifer und Fleiß zum Gelingen alles Guten zu danken.

Der wahrſcheinlich bald erſcheinende Clavier-Auszug dieſer Oper wird gewiß ſehr gern auf allen Clavieren geſehen werden, und erreicht iſt meine Abſicht, wenn ich durch dieſe Worte Kunſtfreunde auf einen ihnen neu emporgekeimten Genuß aufmerkſam gemacht habe.

Herr Meyerbeer iſt jetzt in Paris, und arbeitet an einem literariſchen Werke, das eine bedeutende Lücke in der muſikaliſchen Literatur ausfüllen ſoll.

Ueber:

Ein Concert von Joſ. Sellner, Oboiſt, und Mich. Jannuſch, Flötiſt am Landſtändiſchen Theater.

(Prag 13. November 1815.)

Eine ſehr brav gearbeitete, gediegene Ouverture von J. W. Tomaſcheck eröffnete das Concert. Da wir ſo ſelten etwas von unſern einheimiſchen Componiſten hören, ſo mußte uns dieſe Erſcheinung doppelt angenehm ſein, und der Beifall, der ihr ward, beurkundete dieſes.

Das Concert von Wilmer, geblaſen von Hrn. Jannuſch, enthält viel Plattes und Gewöhnliches. Der ſchöne, volle Ton und gefühlvolle Vortrag unſers Jannuſch kann ihm allein Eingang verſchaffen, obwohl Kränklichkeit ihn heute verhinderte, ſeine Kunſtkräfte in ihrem ganzen Umfange entwickeln zu können.

Duett von Simon Mayer; geſungen von Mad. und Dem. Kainz. An Madame Kainz voller Altſtimme hört man die ehemalige Bildung und Schule. Den trefflichen Naturgaben der Dem. Kainz haben wir blos noch vielen Fleiß und Studium zu empfehlen, wo vor allem eine reine Intonation das Nothwendigſte ſein wird.

Herr Bayer ſprach ein Gedicht von Buri, wie immer, vorzüglich.

Die Variationen für Guitarre, geſpielt von Sellner, zeigten ſeine große Fertigkeit, aber auch die Unzuläſſigkeit des Inſtruments für das größere Concert.

Mad. Czeka's Gefälligkeit gereicht es zur großen Ehre, daß ſie, trotz einer bedeutenden Heiſerkeit, eine Arie von Zingarelli ſang, in der ſie aus eben erwähntem Grunde nicht ſo ſchön, als wir an ihr gewohnt ſind, Herr ihrer Stimme war.

In der Concertante für Flöte und Oboe von Weſtenholz bewährte ſich vorzüglich Herr Sellner als ein trefflicher Oboiſt.

Die Sicherheit, Leichtigkeit und Reinheit, mit der er alle Schwierigkeiten überwand, verbunden mit so schönem Tone und Vortrage, lassen uns immer mehr den Werth seiner Acquisition fühlen.

Ueber:

Ein Concert des Herrn Siebert.

(Prag 30. November 1815.)

Ouverture aus Anakreon von Cherubini, selig wogendes Champagner-Leben, sprudelnd und feurig.

Duett aus Trajan in Dacia von Nicolini, gesungen von Mad. Grünbaum und Mad. Czeka. Es ist eine Freude, diese beiden Stimmen zusammen zu hören, und auch nur so vorgetragen, kann eine solche blos auf angenehmen Ohrenkitzel berechnete Musik, die dem Sänger den freiesten Tummelplatz seiner Virtuosität eröffnet, Wirkung machen.

Das darauf folgende Pianoforte-Concert von Mozart, gespielt von Herrn Glaser, einem Schüler des Herrn Wenzel, stand wohl heute nicht ganz an seinem Platze, und wenn auch Herr Wenzel das schöne Verdienst hat, recht brave Schüler zu ziehen, so gehörte doch hierher bedeutendere Kunstfertigkeit.

Das Grab, gesungen von Siebert mit Accompagnement von Guitarre und Harmonika.

Herrn Sieberts ausgezeichnet schöne Stimme, die Kraft mit Weichheit verbindet, und nach deren Ausbildung er seit zwei Jahren rühmlichst strebt, hat ihm die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben. Möge er sich aber von dem Beifalle nicht verleiten lassen, durch überhäufte Verzierungen und Passagen, die außer der Eigenthümlichkeit einer Baßstimme liegen, eine Geläufigkeit erzwingen zu wollen, die nur dem Diskant und allenfalls dem Tenor natürlich ist, und angenehm wirkt. Besonders hier, bei diesem Gedichte, schien sie uns nicht an ihrem Platze zu stehen, und einfach gefühlvoller Gesang

würde gewiß mehr ergriffen haben. Herr Siebert erkenne in dieſer Aeußerung blos die Abſicht, ihn und ſein ſchönes Talent vor Abwegen zu bewahren.

Herr M. D. Mertlik, der ein Adagio auf der Harmonika vortrug, erwarb ſich den Dank aller Zuhörer für ſeine Gefälligkeit.

Die darauf folgende, etwas bunt inſtrumentirte Romanze wurde von Herrn Siebert ſehr brav geſungen.

Die Hymne aus Cortez wurde mit Vergnügen wieder gehört und recht gut gegeben.

Lützow's wilde Jagd verfehlte ihre Wirkung nicht, obwohl wir nicht läugnen können, daß heute die Quantität der Sänger nicht die Qualität des Effekts vermehrte, indem ſie nicht mit der Präciſion zuſammen ging, als wir ſie früher gehört hatten.

Ueber:

Ein Concert der Madame Czeka.

(Prag 8. December 1815.)

Den 8. December gab Mad. Czeka geb. Auerhammer Concert.

Nach der herrlichen, mild leidenſchaftlichen Ouverture der Medea von Cherubini ſang die Concertgebende eine Cavatina aus der Oper Coriolan von Nicolini. Mit Vergnügen bemerkt man an dieſer braven Künſtlerin die Vortheile, die ſie von dem Anhören der beſten Sänger unſerer Zeit zu ziehen und ſich anzueignen wußte. Ihre Stimme iſt voll und kräftig, ihr Vortrag geſchmackvoll, und wenn ſie auf die Betonung mancher Buchſtaben, z. B. des i, das etwas Schärfe in ihrer Stimme erzeugt, einige Achtſamkeit verwendet, ſo wird wenig mehr zu wünſchen übrig bleiben, und wir können uns mit Recht zu ihrem Beſitze Glück wünſchen.

Des Kriegers Abſchied von ſeinem Liebchen; gedichtet nach der Melodie: la Sentinella, von Theodor Körner, nebſt einer Schlußſtrophe auf des

Dichters Tod, von Carl Schall, mit vollständiger Orcheſter-Begleitung, melodiſch-deklamatoriſch vorgetragen von Herrn Ehlers.

Da der Zettel ſchon bemerkte, wie es vorgetragen werden würde, ſo ſind wir der Mühe überhoben. Das Ganze iſt recht ſchön inſtrumentirt, und Herr Ehlers empfing den ihm immer hier geweihten Beifall.

Hierauf ſpielte die Concertgeberin ein Pianoforte-Concert von Eberl (Nr. 4.) mit vieler Fertigkeit und brillantem Vortrage, worin ſie ſich als würdige Tochter ihrer, als vorzügliche Clavierſpielerin anerkannten Mutter, zeigte.

Dann erfreute uns das herrlich aufblühende Talent des K. M. v. Bocklet mit Variationen für die Violine von Rode. Möge ihn der Genius der Kunſt auf der ſo ſchön betretenen Bahn ſchützen und leiten, zur Freude aller das Gute wahrhaft Liebenden.

Rückſichtlich des Duetts zwiſchen Madame Grünbaum und Czeka, aus der Oper Coriolan von Nicolini, bewährte ſich unſre ſchon bei dem Concerte des Herrn Siebert geäußerte Meinung.

1816.

Anſichten bei Compoſition der Wohlbrück'ſchen Kantate: „Kampf und Sieg".

(Prag 26. Januar 1816.)

Für meine Freunde niedergeſchrieben!

Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entſchluß faßte, obige Kantate zu ſchreiben, ſo waren wir Beide ſo erglüht und erfüllt von den großen Weltereigniſſen der letzten Zeit, daß wir glaubten, dieſen Stufengang der ſeltenſten, wechſelndſten Gefühle, als die gewiß damals allgemein herrſchenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichſam

jene vergangene Epoche in gedrängtem Ueberblicke nochmals durchleben laſſen zu können.

Daß dieſe Anſicht eine in Manchem von dem gewöhnlichen Kantaten-Zuſchnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war blos das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen ſchwebende Bild auch eben ſo klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerkſam gemacht, den Saal betritt, dargeſtellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatiſche war das Erſte, was ſich als Hinderniß dem Componiſten in den Weg warf, obwohl eben dieſe Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Thatſachen erweckten und ſogleich ausgeſprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die oft kontraſtirenden und ſich ſelbſt in den Gefühlen widerſtrebenden Theile, ohne das theatraliſche Hülfsmittel des Auges, deutlich geſondert zu vereinigen, ſchien ihm die größte.

In wie weit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urtheil der Kenner einſt bezeichnen.

Um dem raſchen Fortſchreiten keinen Einhalt zu thun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Geſangſtücke, wie in andern Kantaten, als Arien ꝛc., verſchmäht, und als ſtörend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Beſtimmung ſeiner Hauptfarben in deren einzelnen Theilen; nämlich: ich ſchrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren auf einander folgenden Wirkung ich mir Erfolg verſprach, ich wog ſtreng den Gebrauch der Inſtrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Gränze eines gewöhnlichen ſtark beſetzten Orcheſters vorgeſchrieben hatte, theils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, theils, um nicht durch einen, mir der edlen Kunſt unwürdig ſcheinenden Aufwand kleinlicher Hülfs- und Knallmittel, ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu ſcheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätſchenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden ſchildern wollte. — Die Gefühle der

menſchlichen Natur bei einer ſo großen Begebenheit, durch Melodieen, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren ſind, die einzelnen Völker ſo treffend und ſchnell verſtändlich als möglich zu bezeichnen, war nächſtdem mein Haupt-Augenmerk.

Ich gehe nun zu dem Detail über, deſſen Zergliederung alles oben Geſagte in gehöriges Licht ſtellen wird.

Euch, meine Freunde, die Ihr mich kennt, iſt wohl die Bemerkung überflüſſig, daß — wenn ich öfters die Worte: groß, edel, ꝛc. bei Bezeichnung meiner Melodieen brauchte, ich damit nur den Willen, ſie ſo zu geben, andeuten wollte. Gott ſei Dank, noch ſtehe ich hoffentlich im Vorwärtsſchreiten, denn noch vor Kurzem habe ich an einem Gemüthsmeſſer in der muſikaliſchen Zeitung (den Aufſatz über die Unzufriedenheit des Künſtlers — Nr. 35. 1815 —) gefunden, daß ich noch in gehörig vollkommenem Maße unzufrieden mit mir bin.

Der Geiſt der muſikaliſchen Einleitung iſt (D moll) — (und außer dem Quintett, blos 4 Hörner, Fagott und Pauken,) abgeriſſen — ſtürmiſch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten; erhebt ſich gegen das Ende zu hoher Kraft und verſchwindet wieder gleichſam in unwillig verſchloſſenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühl und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müſſen (z. B. die Stelle: „nun enger und enger umdrängt der Dränger"), worauf der volle Chor (auch D moll) „reißt wieder ſich die Zwietracht los", eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend ſpricht dann der Glaube (B dur mit Clarinett- und Fagott-Melodie) als Baß-Recitativ: „Völker, verzaget nicht", hieran ſchließt ſich das Terzett (von Discant, Tenor und Baß, G dur): „Brüderlich, Hand in Hand", mit obligaten Violoncellen. Ein ſtürmiſch eintretendes Ritornell, das immer langſamer und geſammelter kräftig wird, leitet den Krieger-Chor (C dur) ein.

Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang ꝛc.“ iſt gleichſam im Vorbeifluge der Oeſterreichiſche Grenadier-Marſch eingeflochten, und mächtig und kräftig ſchließt der Chor mit den Worten: „die Hyder in den Staub gedrückt, — in den Staub!“ — NB ohne Trompeten und Pauken.

Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf den Ton E, dann ein übermüthiger Marſch des Feindes aus A dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti, kreiſchend inſtrumentirt vorgetragen, deſſen bekannten Rhythmus $^{6}_{8}$ vorher eine Trommel durch acht Takte angiebt. In dieſen Marſch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich ſo zu löſen glaubte, daß ich das Gebet in langen Accenten, und anders muſikaliſch fallenden Einſchnitten, an die des Marſches, als von einander unabhängig, und jedes für ſich beſtändig machte.

Der Marſch verliert ſich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebährendem in einzelnen Signalen, bis endlich (D moll) die Schlacht hereinbricht, und bis zu einem gewiſſen Erſterben forttobt, worauf das übermüthige: ah, ça ira (D dur) mit blaſenden Inſtrumenten frech eintritt. Dazwiſchen der Ausruf der Krieger: „der Feinde Spott?“ nach welchem das ganze Orcheſter das ça ira ergreifend mit hölliſchem Jubel in gemeiner Trompeten-Freude endet.

Pauſe. Dann einzelne Horn-Stöße in Es und hoch B. wozu ich die ächt preußiſchen Jäger-Signale, als: „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Maſſe formirt — Angriff ꝛc.“ benutzt habe; dazu die Krieger blos deklamirend beinah: — „Ha, welch ein Klang ꝛc.“ die Singſtimmen allein, und die Melodie aus meiner Compoſition von Lützows wilde Jagd, von Körner, gewählt, bei den Worten: „O Himmelsluſt in Todesdrang, das iſt Freundes muthiger Schlachtengeſang.“ Jetzt ſtürzt (in Es dur und zum erſten Male mit 3 Poſaunen) die erneute Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die erſten vier Zeilen: „den Kampf erneut“ geſungen, ſo tritt ſchon das freche, ſich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den auf es einſtürzenden

Accorden des ganzen übrigen Orcheſters erdrückt, in immer kürzern Abſchnitten, bis es endlich ganz erliegt, und die Muſik fort modulirt in ſeltſamen Weiſen, daß der Zuhörer nirgends das Unbeſtimmte feſthalten kann, bis endlich in E dur mit dem Schlage der zum erſten Male eintretenden türkiſchen Muſik, das: „Hurrah!“ fürchterlich erklingt, nach den Worten: „ſetzt an den zerſprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß!“ ſich wiederholt, und endlich alle Blasinſtrumente, Trompeten und Poſaunen das erhabene: „God save the King“ anſtimmen, während das Saiten-Orcheſter, Trommel ꝛc. die Schlacht fortraſet, und endlich verlöſcht.

Die Rhythmen und Inſtrumental-Figuren verbinden ſich hier ſo ſeltſam, daß der unmittelbare Uebergang vom raſchen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich iſt, da im letztern die Viertel daſſelbe Gewicht bekommen, das vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigſtel-Noten ſo geſchwind wie die vorigen Achtel ſind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutſchen und engliſchen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerſt zum Himmel emporreißt — im Gegenſatze zu der teufliſch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben.

In (C dur, drei Violoncell's und Poſaunen) feierlich einfachen Accorden tritt nun der Glaube auf im Recitativ: „Söhne des Ruhms,“ bis er mit den Worten ſchließt: „preiſen Euch als der Jahrhunderte Glanz.“ — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede iſt“ — der Tenor: „wo keine Thräne fließt“ — der Baß: „ſich jede Wunde ſchließt.“ — Alle drei: „dort! in der Unſterblichkeit ꝛc.“ mit Recitativ Schluß zu Dreien, bei: — „lohnt Euch der Kranz.“

Dann ſagt der volle Chor unisono in F dur: Das „Wort des Herrn iſt Felſengrund.“

Hierauf eine einfach edle Melodie von Clarinett und Fagott, die dann drei Soloſtimmen auffaſſen: „wo auch nur zwei im feſten Bund ꝛc.“

Nun Ritornell voll friſchen Muthes in D moll, und die Worte:

„die Ihr des Unterdrückers Macht" bis: Preiſ't, Völker, Gottes Namen" als Diskant-Recitativ behandelt.

Hierauf der volle Chor ohne Inſtrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, Dich loben wir!" die ſpäter das Fugenthema wird, und ſtets mit dem ganzen Schluſſe verwebt iſt. Dann die geſammte Pracht des Orcheſters in D dur, und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, Dich loben wir." Die übrigen Worte, betend behandelt, mit ſchmeichelnder Violin-Melodie begleitet: — „gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc." von vier Soloſtimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht, deren Thema, nach mancherlei Geſtaltungen, zuletzt mit dem Geſange der vier Soloſtimmen zu:

„Gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc."

ſich vereint, und in Jubel und Dank ſchließt.

So, meine theuern Freunde, habe ich Rechenſchaft gegeben, wie mein Kopf und mein Herz handelte, und mit was für Gemüthsfarben ich zu malen ſuchte. Wie das aber geſchehen, iſt das Geſchenk von oben, und nur die Welt kann es richten.

Dramatiſch-muſikaliſche Notizen über die Darſtellungen von Opern auf dem Theater zu Prag*).

(Januar bis December 1816.)

Donnerſtag den 11. Januar zum erſten Male: Joconde oder: die Abenteurer. Eine komiſche Oper in drei Aufzügen, nach dem Franzöſiſchen des Etienne von J. R. von Seyfried. Die Muſik von Nicolo Iſouard.

Seit einigen Jahren fangen die Erzeugniſſe der franzöſiſchen Muſe an, hauptſächlich das Repertoir der deutſchen Bühnen zu füllen, und der Geſchmack an dieſen leicht dahin ſpielenden Weiſen, die mit einer liebenswürdigen Oberflächlichkeit angenehm zu unterhalten

*) Der chronologiſchen Ordnung wegen haben zwiſchen dieſe Notizen Referate über Concerte ꝛc. geſchoben werden müſſen. D. H.

wiſſen, nimmt mehr und mehr überhand. Unter den letztern Erſcheinungen dieſer Art ſcheint ſich die Oper Jocunde in mancher Hinſicht auszeichnen zu wollen. Der Componiſt des Aſchenbrödel und ſo mancher andern gern geſehenen komiſchen Oper hat hier nebſt den an ihm ſchon gekannten Vorzügen, einer ächt heiteren Laune, Kenntniß des Theater-Effekts ꝛc., ſich auch ſelbſt ſogar hin und wieder bis zur italiſchen Geſangslieblichkeit gewendet, und dadurch gewiß nicht die Zahl ſeiner Verehrer vermindert.

Bemerken zu müſſen glaube ich, daß jeder, der die Oper kennt, über ihren Namen ſich befremdet fühlen muß, nicht nur, daß das deutſche: Die Abenteurer, gar nicht das Franzöſiſche: Coureurs d'aventures, richtig giebt, ſondern daß Jocunde zum Helden des Stückes gemacht wird, indem er doch nur eine, in's Ganze nicht bedeutender eingreifende Rolle ſpielt, als beinahe alle Uebrigen; ja, an Intereſſe mancher nachſteht. Da wir Gelegenheit hatten, die Ueberſetzung mit dem Originale zu vergleichen, und manche, ſie demſelben näher bringende Aenderung zu machen, ſo fiel der Verdacht weg, als ob lokale Rückſicht in Wien dieſe Anordnung erzeugt hätte, wo man blos eine Arie des Grafen unüberſetzt ließ, und im Uebrigen dem Originale ſo treu geblieben iſt, als die Eile, mit der gewöhnlich ſolche Arbeiten übernommen werden, und die ſchwere Beweglichkeit unſrer ernſten Sprache, im Vergleiche mit dem ſpielenden doppelſinnigen Witze der franzöſiſchen es erlaubten. — Nur das ausgezeichnete Glück, das dieſe Oper in Paris und Wien unter dieſem Titel gemacht hat, konnte beſtimmen, ihr auch denſelben hier zu laſſen, und durch ihn verleitet, zu dem Irrthume Gelegenheit zu geben, das Hauptintereſſe auf einer Perſon ruhend, wie im Johann von Paris ꝛc., zu glauben, wo im Gegentheile hier mehr in dem lebendigen Ineinandergreifen des Ganzen, und in den pikanten herbeigeführten Situationen die Urſache des Beifalls zu liegen ſcheint.

Heute, Sonntags den 11. Februar, erſcheint zum erſten Male auf unſerer Bühne eine Oper in einem Aufzuge unter dem Titel:

Die Strickleiter, nach dem Französischen des Planard von Treitschke, mit Musik von Gaveaux, dem Componisten des kleinen Matrosen, und mehrern andern kleinen, in Frankreich und Deutschland beliebten Opern. An dieser hier ist zwar nur eine geringe Zahl der Musikstücke sein Eigenthum geblieben, indem man in Wien vier andere einlegte, da sie aber so glücklich gewählt sind, daß sie (außer dem ersten Duett) alle denselben musikalischen Geist athmen, und gewiß das Ganze zu einem sehr lieblichen Bouquet vereinen, nun so mag dieses leider überall so überhand nehmende Unwesen, einem Kunstwerke oft die fremdartigsten Theile zum Nachtheile des Schöpfers desselben in den Augen der Ununterrichteten aufzudringen, an dieser Stelle beifällig aufgenommen werden.

Dem Zwecke dieser Notizen gemäß, unterrichte ich den aufmerksamen Musikfreund hiermit von der Wahl der Musikstücke nach der Reihenfolge: Nr. 1. Duett von Weigel, Nr. 2. Cavatine von Spontini, Nr. 3. Duett Polacca Original, Nr. 4. Duett von Isouard. Nr. 5. Ariette von Gyrowez. Nr. 6. 7. 8. 9. Original.

In Intrigue und Charakterbestimmung wird man die französische Gewandtheit und Gewohnheit in Verarbeitung des Stoffes wieder finden. Das Ganze ist heiter und fröhlich, hat sich in Wien mit Glück erhalten, und ist dessen auch gewiß werth.

Sonntag den 1. September zum ersten Male: Faust, romantische Oper in zwei Aufzügen, von J. C. Bernard, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugniß deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen. Obschon im Jahre 1814 von dem Verfasser laut dem gedruckten Buche für das k. k. privilegirte Theater an der Wien bestimmt und eigens geschrieben, erlebte es doch dort keine Aufführung und theilt dieses Schicksal mit einer großen Anzahl Werke, die für die Wiener Theater geliefert wurden, und aus hier nicht zu erörternden Gründen unbeachtet und liegen geblieben sind.

Der bekannte ſo reichhaltige Stoff iſt von Herrn Bernard ganz abweichend von allen frühern Behandlungen deſſelben bearbeitet worden, und es ſcheint in dem Reichthum Darbietenden deſſelben das Eigenthümliche zu liegen, daß vorzüglich alle dramatiſche Bearbeitungen auf ſo ganz verſchiedenem Wege ihren Zweck, Wirkung hervorzubringen, zu erreichen ſuchten; und abermals in dieſem Reichthume mag auch der Grund zu finden ſein, daß jede Phantaſie noch größere Forderungen an das aus ihm gezogene Gebilde ſtellt, als bisher noch durch irgend eine Bearbeitung (für den theatraliſchen Gebrauch) geleiſtet worden iſt. In muſikaliſcher Beziehung hat Herr Bernard ein ſchönes Feld eröffnet, und es dünkt Ref. auch daß dieſes nicht leicht in beſſere Hände hätte kommen können, als eben dieſes Componiſten.

Herr Spohr hat ſich durch ſeine trefflichen Leiſtungen in Inſtrumentalcompoſitionen aller Art einen ſo achtungswerthen Platz in der Kunſtwelt erworben, daß gewiß jeder Künſtler mit freudiger Verehrung ſeinen Namen nennt.

Als Operncomponiſt kennt ihn zwar die Menge nicht in eben dieſem Grade, doch hat er ſich auch in dieſem Fache mehrfältig verſucht, und daher ſchon die Erfahrungen voraus, die man nur als Parteiloſer beobachten, durch eigne Verſuche ſammeln kann. Das Duell mit der Geliebten für das hamburger Theater (und andere) ſind Ref. am erinnerlichſten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiſte, der ſich meiſtens in den Arbeiten Herrn Spohrs ausſpricht, ſehr nahe; und dieſe romantiſche düſtre Geiſterwelt entſpricht recht der innern Tonwelt dieſes Componiſten. Hieraus entwickelt ſich alſo leicht das Reſultat einer ſchönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatraliſcher und muſikaliſcher Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmuth in den einzelnen Theilen, und erſchütternder Kraftäußerungen in den Enſembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenſtände muſikaliſcher Bearbeitung, als: Inſtrumentation und Harmonieen-Fülle, iſt mit der

ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an dieſem Meiſter gewohnt iſt.

Glücklich und richtig berechnet, gehen einige Melodieen wie leiſe Fäden durch das Ganze, und halten es geiſtig zuſammen. In dieſer Beziehung wird die effektvolle Ouverture erſt nach dem Anhören der Oper ganz verſtändlich, von der der Componiſt ſelbſt als Vorwort in dem gedruckten Buche Folgendes zu äußern nöthig fand.

„Der Tonſetzer hat in der Ouverture Fauſt's innere Lebenszuſtände der Phantaſie des Zuhörers durch Tonbilder anſchaulich zu machen verſucht.“

„Im Allo vivace iſt das ſinnliche Leben Fauſt's und der Taumel der Schwelgerei in dieſem bezeichnet, denn der Ueberdruß daran weckt das Beſſere in ihm, und erzeugt Gewiſſensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit betäubt werden.“

„Im Largo grave iſt ſein endliches Ermannen, das Beſtreben dem Böſen zu entſagen, und im Fugato das allmälige Aufkeimen guter Vorſätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und ſtärkern Lockungen der Sinnlichkeit — tempo primo — und überläßt ſich, von der betrügeriſchen Macht des Böſen verblendet, mehr als je den ungezügelten Lüſten.“

Die großen Schwierigkeiten, die ſich übrigens in dieſer, ſo wie in allen Arbeiten Herrn Spohrs, der Ausführung in muſikaliſch-techniſcher Hinſicht vorfinden, mögen freilich die Aufführung dieſes ſchönen Werkes mancher Bühne erſchweren; Ref. genießt aber die Freude, das kunſtliebende Publikum aufmerkſam machen zu dürfen, wie der Wille und Eifer des geſammten Opern-Perſonals, Chors und Orcheſters keine Anſtrengung für zu groß hält, um neue und oft ſchon deshalb ſchwierige Kunſtwerke demſelben vorzuführen.

Concert-Uebersicht der Fastenzeit 1816.

(März und April 1816.)

Den 2. März gab Herr Franz Kral, Mitglied des Orchesters im Landständischen Theater zu Prag, Concert in dem Redoutensaale.

Wenn gleich eigentlich nur bedeutendere Virtuosität das Recht geben sollte, dem Publikum eine Kunstausstellung zu geben (und in dieser Rücksicht manches Concert des vergangenen Winters hätte unterbleiben können, wodurch auch der Drang der Masse vermieden worden wäre, und das Gute sich einer würdigeren Aufnahme hätte erfreuen können); so mußte uns doch das bestimmte Streben des Herrn Kral, sich der Vervollkommnung zu nähern, angenehm sein und er verdient Aufmunterung von Seiten seiner Mitbürger.

In einem Violin-Concerte von Kreuzer und Variationen von Rode zeigte Herr Kral allerdings Fortschritte seit ein paar Jahren, aber das ernste Studium mancher Haupt-Grundlagen eines guten Spiels, reine Intonation, und besonders auch eine gewisse Klarheit des Vortrags möchte ihm noch sehr zu empfehlen sein, und von seinem Fleiße und Liebe zur Sache auch gewiß erreicht werden.

Die Ouverture der Oper: „Der Beherrscher der Geister", von C. M. v. Weber, eröffnete, gut gegeben, das Ganze. Mad. Grünbaum entzückte, wie immer, in einer Arie von Liverati. Beethovens Ouverture zu Egmont ergriff, ebenfalls gut ausgeführt, die Gemüther, und von dem Duett aus den Wegelagerern von Paer, von Mad. Czeka und Herrn Siebert gesungen, wäre etwas mehr Uebereinstimmung im Vortrage zu wünschen gewesen.

Den 6. März. Concert der Mad. Therese Grünbaum, geb. Müller, ebenfalls im Redoutensaale.

Die Ouverture und Introduktion der Oper: Cortez, von Spontini, bewies abermals den Satz, daß eine ächte, auf scenische

Wirkung berechnete Muſik gewaltig im Concert-Saal an Wirkung verliere, woher wohl auch die kühle Aufnahme dieſes trefflichen Stücks, trotz der gelungenen Ausführung des Orcheſters und Chors, zu entſchuldigen ſein mag.

Die Cavatina von Zingarelli ſang Mad. Grünbaum mit allem Zauber, den eine biegſame, fertige Kehle in geſchmackvollen, dieſer Muſikart angehörigen Verzierungen nur hervorbringen kann, welches das Publikum immer mit lauter Anerkennung beſtätigt.

Herr F. W. Pixis verſchönerte die Akademie durch ein von ihm componirtes und geſpieltes Violin-Concert, in dem die Eigenthümlichkeiten ſeines kraft- und geiſtvollen Spiels, von einer freundlichen, für das Inſtrument effectvoll berechneten Compoſition unterſtützt, in den ſchwierigſten Paſſagen an's Licht traten.

Möge die Kraftäußerung in Häufung der letztern ihn nicht zu weit führen.

Die Scene mit Chor aus Sophonisbe von Paer iſt eines der beſtgeſchriebenen Muſikſtücke dieſer Gattung, und Mad. Grünbaum entfaltete hier, im Gegenſatze zu der vorher gezeigten Lieblichkeit, wahre Größe und Macht des Vortrags und des Umfangs.

Das darauf folgende Duett aus Vogler's Caſtor und Pollux, eigentlich für zwei Soprane, geſungen von Herrn und Madame Grünbaum, war nicht von bedeutender Wirkung, und die Ouverture zu Coriolan von Beethoven ging nicht ſo gut, als wir es von unſerm braven Orcheſter ſonſt gewohnt ſind.

Beiläufig ſei es hier geſagt, daß ein großer Uebelſtand darin liegt, daß die Dauer der Concerte ſowohl durch den Umſtand beſchränkt iſt, daſſelbe Orcheſter wieder im Theater nöthig zu ſehen, als auch dadurch manches einer gewiſſen unruhigen Eile unterliegt, die den Genuß ſtört ꝛc.

Den 19. und 26. März gaben die Zöglinge des Conſervatoriums der Muſik ihre jährlichen Concerte. Mit innigem Vergnügen verweilt Ref. bei der ſchönen Muſikblüthe, die das Reſultat eines Vereins von Privaten und den Anſtrengungen braver Lehrer iſt, die

ohne glänzende Aufmunterung oder Belohnung ſo thätig für das künftige Wohl der Kunſt in Böhmen ſäen. In wenig Jahren ſchon verſpricht dieſes treffliche Unternehmen ſchöne Früchte, und die einzelnen Leiſtungen, die dieſes Jahr zum erſten Male hervortraten, deuten auf baldige ſichere Erfüllung.

In dem erſten Concerte wurde gegeben:

1. Symphonie von Mozart (die große aus C dur). Eine ſchwierige Aufgabe, die ungemein brav und befriedigend gelöſt wurde. Präciſion und Lebendigkeit war überall. Die ruhige Kraft wird die Zeit bringen.

2. Clarinett-Concert von Caſtellieri, geblaſen von Franz Blatt. Nach überwundener Furcht mit ziemlicher Sicherheit vorgetragen; an Schönheit des Tones mag wohl das Inſtrument noch hinderlich ſein, und reine Intonation iſt zu empfehlen.

3. Arie aus Così fan tutte von Mozart, geſungen von Mad. Grünbaum, wurde ſehr gut accompagnirt. Bekanntlich das Schwerſte für jedes gute Orcheſter, und daher auch hier ſehr erfreulich.

4. Doppel-Concert für zwei Violinen von Kreuzer, geſpielt von Vinz. Bertack und Joh. Taborsky. Eine ſehr zweckmäßige Uebung im Studium gleicher Bogenführung und des gewiſſen Anſchmiegens des gegenſeitigen Vortrags, in dem eigentlich das große Geheimniß einer guten Muſikausführung liegt, recht lobenswerth ausgeführt.

5. Concertino für das Waldhorn von Duvernoy, geblaſen von Joſ. Swetzek. Von einem ſo kleinen Knaben ſchon ſolche Ruhe, ſchönen Ton und Vortrag zu hören, mußte eine allgemein freudige Verwunderung hervorbringen; fährt er auf dem ſchön betretenen Wege fort, ſo haben wir uns einen trefflichen Waldhorniſten zu verſprechen.

6. Die kräftige Ouverture aus Tamerlan, von Winter, beſchloß das Concert. Sie ging vortrefflich, und Ref. hatte blos den Wunſch, ſie etwas weniger langſam, wo ſie an Nachdruck gewinnt, zu hören.

Die zweite Akademie, den 26. März, eröffnete die herrliche, klare, feurigſtrömende Symphonie aus C dur von Beethoven, die ſorgfältig nüancirt und mit Lebendigkeit gegeben wurde. Die von mehreren Seiten in der erſten ausgeſprochene Bemerkung, daß die Bäſſe etwas zu ſchwach wären, hatte heute eine ſtärkere Beſetzung derſelben zur Folge.

Möchten die aufmerkſamen Leiter der Direktion nun auch noch größere Sorgfalt auf das reine Zuſammenſtimmen, vorzüglich der Blasinſtrumente, verwenden. Ref. kennt gar wohl die großen Schwierigkeiten, mit denen in dieſer Hinſicht ein Orcheſter zu kämpfen hat, wegen tauſenderlei techniſcher, phyſiſcher und mechaniſcher Hinderniſſe. Aber die größte Achtſamkeit darauf kann jungen Zöglingen nicht eindringlich genug an's Herz gelegt werden.

2. Concert für die Oboe von Bahrdt, trug Herr Maritſchek mit Sicherheit, und beſonders gut, wenn auch mit etwas vielem Gebrauche des Staccato vor.

3. Die Arie aus der Oper: Faniska von Cherubini wirkte, obwohl ſchon von Mad. Grünbaum geſungen, und gut accompagnirt, nicht ſehr an dieſer Stelle, und behauptet ihre dramatiſchen Rechte.

4. Adagio und Polonaiſe von Rode ſpielte Joh. Kalliwoda, für ſein zartes Alter recht fertig und mit Gefühl.

5. Von dem Concert für den Fagott von Stumpf wurde uns ein Satz entzogen, wahrſcheinlich wegen der beſchränkten Zeit. Anton Gellert zeigte alle Anlagen, ein ſehr achtungswerther Fagottiſt zu werden, durch ſeine Ruhe im Vortrage und ſchönen ſichern Ton.

Mozarts Ouverture zur Zauberflöte beſchloß, im feurigſten Tempo ſehr brav ausgeführt; und gewiß verließ jeder Zuhörer voll Zufriedenheit über die ſchönen Leiſtungen den Saal, und erfreute ſich des Gedeihens der vaterländiſchen Kunſt-Jugend.

Den 22. und 29. März wurden zum Beſten des Fonds zur Unterſtützung der Hausarmen um 5 Uhr Nachmittags in dem Redouten-Saale zwei Akademieen unter Anordnung und Leitung des Operndirektors C. M. v. Weber gegeben.

Herrn von Webers Streben geht ſichtlich immer dahin, das Publikum an ernſte Koſt zu gewöhnen, und dadurch erhalten wir manches größere Werk, das die gewöhnlichen Concertgeber aus Sucht durch das Mancherlei zu reizen, verſchmähen. Auch hörten wir in dem erſten Concert eine ganze Symphonie von Haydn, deren Ausführung, bis auf einige kleine Flecken im Adagio, lobenswerth zu nennen war. Hierauf folgte Beethovens Oratorium, Chriſtus am Oelberge, von Herrn und Madame Grünbaum, Herrn Siebert und dem Chore des Landſtändiſchen Theaters geſungen.

Der geniale Geiſt des Componiſten verläugnete ſich auch hier nicht, und blitzte oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenn gleich Ref. an dem Ganzen Haltung und Einheit des Styles vermißt, ſo wie auch jene edle Einfalt deſſelben, die dem Geiſte des Oratoriums ausſchließlich eigen ſein ſollte.

Die effectvollen Chöre erinnern oft an das Theater, und erwecken den Wunſch, ſie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit aber nicht für den eigenthümlichen Charakter der Muſikgattung ſpricht. Auch entbehrte Ref. ungern die Krone des ernſtern Styls, die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber eben ſo ſchnell auch wieder verlaſſen wird. Wenn die hohen Meiſter der Kunſt ſich dieſe Abweichungen und flüchtige Behandlung bedeutender Dinge erlauben, wirkt das Beiſpiel nachtheilig auf das ohnedies immer oberflächlicher werdende Studium der Kunſt in ihren geheimſten Tiefen.

Die Ausführung war von Seiten des Orcheſters gut und präcis, von Seiten der Chöre wirklich trefflich zu nennen. Letzteres muß uns um ſo angenehmer anſprechen, da vor ein paar Jahren wir noch keineswegs uns eines guten Chores erfreuen konnten.

Das nicht sehr zahlreich versammelte Publikum war lau, und zeigte, daß es diese ernste Musikgattung nicht sehr liebe.

Das zweite Concert, den 19., enthielt des Mannichfaltigen mehr, ohne deshalb besuchter zu sein.

1. Ouverture zu Schillers Turandot, nach einer ächt chinesischen National-Melodie, bearbeitet von C. M. von Weber.

Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen, aber ein ehrenwerth gedachtes Charakterstück mag es sein.

2. Madame Grünbaum entzückte, in einer Arie von Herrn C. M. von Weber, durch ihren seelenvollen Gesang, der die in dieser enthaltenen großen Aufgaben mit bewundernswürdiger Leichtigkeit so schön löste, daß gewiß des Componisten Zufriedenheit in den lauten Beifall des Publikums einstimmte.

3. Phantasie für das Pianoforte, mit ganzem Orchester und Chor von Beethoven, gespielt von Herrn Freytag aus Berlin. Wir hörten diese geistvolle Composition zum ersten Male und waren sehr erfreut, unter dem Titel einer Phantasie, der uns einer vielleicht ausschweifenden Regellosigkeit zur Schutzwehr zu dienen schien, ein schön gedachtes, planvolles Werk zu hören, dessen Bau erst am Ende durch die Worte des Chores ganz verständlich und klar wird, daher bei einem zweiten Anhören sehr gewinnen müßte.

Herr Freytag, der von Berlin hierher gekommen ist, um bei unserm Opern-Direktor, von Weber, Composition zu studiren, und sich im Pianoforte-Spiele zu vervollkommnen, trug seine Partie mit Geschmack und Sinn vor, und überwand die zuweilen sehr bedeutenden Schwierigkeiten mit Kraft und Sicherheit. Das Studium des Trillers glauben wir ihm vor Allem noch empfehlen zu dürfen, uns

aber übrigens in Folge einen ausgezeichneten Clavierſpieler verſprechen zu können. Die ungemein ſchwierige Begleitung ging ſehr präcis, welches den Pragern, die wiſſen, daß in Wien, ſelbſt unter Beethovens Leitung, einmal gar ein arges Unglück damit geſchah, immer ein angenehmes Gefühl mit Recht erweckt.

4. Duett von Farinelli. Obwohl lieblich, ſtand der leere italieniſche Kling-Klang doch ſehr mager da unter der üppigen Fülle deutſcher Harmonie.

Herr Siebert ſchien ſehr heiſer zu ſein, und Mad. Grünbaum konnte dieſem Duett nicht allein den Beifall erringen.

5. Der erſte Ton, Gedicht von Rochlitz mit Begleitung des Orcheſters und Chors von C. M. von Weber, würdig geſprochen von Herrn Wilhelmi.

Schon bei dem erſten Hierſein des Herrn von Weber wurde dieſe Arbeit beifällig aufgenommen. Er ſcheint bei Compoſition dieſes Gedichts daſſelbe gleichſam dadurch etwas in Schatten geſtellt zu haben, daß er es faſt blos als erregendes Mittel zu Schaffung großer Tonbilder brauchte.

Glücklich ſcheint Ref. die Idee, daß, nachdem der Redner die Schöpfung und die heilbringenden Wirkungen des Tons ausgeſprochen hat, nun der Chor als Repräſentant der verſammelten Menge in das Lob deſſelben ausbricht, und in einer kräftigen Fuge das Ganze beſchließt. Die Ausführung war tadellos.

Den 30. März gab Mad. Brunetti, Schauſpielerin am k. Theater, ein muſikaliſches Deklamatorium, Abend-Unterhaltung.

Madame Brünetti wußte ſehr gut durch den Reiz der Mannichfaltigkeit und der vielerlei Gerichte und Namen das Publikum anzuziehen.

Es würde uns zu weit führen, die 11 verſchiedenen Stücke einzeln zu berühren, und wir begnügen uns, zu ſagen, daß Alles

ſehr lobenswerth im Ganzen, ja vorzüglich im Einzelnen gegeben wurde. Schmerzlich muß übrigens jedes Deklamatorium an den Verluſt der trefflichen Schröder erinnern, die in dieſer Beziehung noch lange unerreichbar bleiben wird.

Der muſikaliſche Theil ging etwas unter in der Maſſe der ſich ſchnell drängenden Dinge. Das erſte Allegro des Septetts von Beethoven diente zur Einleitung. Mad. Czeka ſang eine Arie von Cimaroſa mit den an ihr in dieſem Genre gekannten Vorzügen, ſpielte dann mit einer Dilettantin, Frau Profeſſorin Waurich (die ſich durch zartes, geſchmackvolles Spiel auszeichnet) eine etwas lange Sonate für zwei Pianoforte von Steibelt, mit großem Beifall, und auch Herr Ehlers gab uns zwei Liedchen mit Begleitung der Guitarre zum Beſten.

Den 6. April. Concert des Herrn Franz Clement, Orcheſter-Direktors des ſtändiſchen Theaters.

1. Sturm aus der Oper: Medea von Cherubini. So gewiß es auch iſt, daß dieſer große Mann nur Treffliches liefern kann, ſo brachte doch dieſes Muſikſtück heute keine große Wirkung hervor, da es nicht, wie der Haydn'ſche Sturm, ein für ſich allein beſtehendes Werk iſt, ſondern durchaus auf den ſceniſchen Zuſammenhang in der Oper mit jenem eingreifenden Weſen berechnet iſt, das Cherubini ſo eigenthümlich bezeichnet.

2. Neues Violin-Concert, componirt und geſpielt von Clement.

Herr Clement bewährte ſich hier abermals als einen großen Meiſter der Kunſt, oder vielmehr der Künſtlichkeit auf ſeinem Inſtrumente. Dieſe Reinheit und Vollendung des Tons in den ſchwierigſten Paſſagen, die Ruhe, Sicherheit und Ausdauer, verdient die vollkommenſte Anerkennung. Ueber die Art ſeines Vortrags, und wie er überhaupt die Kunſt betrachtet, will Ref. nichts weiter bemerken, da Beides, zu allgemein bekannt, ſein ſehr Verdienſtliches

auch hat, und es immer unrecht bleibt, von Jemand zu verlangen, daß er seine künstlerische Individualität verläugnen, und einer andern Schule oder Manier beitreten solle, wenn er etwas in seiner Art Vollendetes leistet.

Alle Gattungen sind gut, ausgenommen die langweilige, sagt Voltaire.

Was die Composition betrifft, so verräth sie einen großen darauf verwendeten Fleiß, und war nur überwürzt mit unaufhörlich sich drängenden Modulationen und harmonischen Rückungen.

3. Quartett aus der Oper: Idomeneo von Mozart, gesungen von Mad. Czeka, Mad. und Dem. Kainz und Herrn Ehlers.

4. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Eibler — und:

Schließlich: Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bei Vittoria von Beethoven.

Ueber dieses Tongemälde verspart sich Ref. die Aeußerung seiner Meinung bis nach wiederholtem Hören desselben, da er heute, von der eigentlichen Musik, über dem fürchterlichen Lärmen der Kanonen und Kartätschen ꝛc., fast nichts zu hören bekam und auch dem Publikum nicht jene große Erwartung erfüllt zu sein schien, die es mitgebracht hatte; was immer eine mißliche Sache bei einem so ganz außerhalb der Gränzen des Tonreichs liegenden Gegenstande ist, da die Phantasie eines jeden Einzelnen sich eine eigene Vorstellungsart davon macht, die dann schwerlich erreicht wird, und im Vergleiche mit dem großen Stoffe in's Kleinliche fällt.

Die Sieges-Symphonie hat offenbar große Geniezüge, wie sie diesem mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können; es herrscht mitunter ein wahrer Sieges-Jubel darin; auch das: „God save the King“ ist einmal auf höchst eigenthümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet.

Dies sind die ersten Eindrücke, die bei Ref. haften blieben. — Ueber das Ganze ein Mehreres nach der Aufführung im Theater von der Musiker-Gesellschaft.

Den 8. April gab Herr Leopold Euſtach Czapek, Hörer der Rechte, eine große muſikaliſche Akademie in dem R. S. zum Beſten des neuen Armenhauſes.

Der lobenswerthe Zweck lobe auch zugleich die Mittel.

Mad. Czeka und Herr Clement halfen durch ihre anerkannten Talente ihn erreichen, und dankend müſſen jederzeit ähnliche Unternehmungen aufgenommen werden.

Den 9. April hatte der Herr Prof. Mikar, im Ständiſchen Theater, eine, mit einem Tableau verbundene muſik. deklam. Akademie zum Vortheile der Eliſabetherinnen veranſtaltet.

Die unermüdliche Sorgfalt, die Herr Prof. Mikar alljährlich einem ähnlichen Inſtitute weiht, ſetzt auch zugleich ſeine Erfindungsgabe, das Publikum, nebſt dem Bewußtſein, wohlthätig zu ſein, auf neue anziehende Weiſe zu unterhalten und zu erfreuen, in rühmlich anzuerkennende Thätigkeit.

Den Freunden jedes einzelnen Kunſtzweiges ſtrebt er ſeinen Theil zuzuwenden, erreicht daher ſicher ſeinen Zweck, wenn auch ein etwas buntes Ganze daraus hervorgeht. Mit raſtloſem Eifer ſetzt er alle Mittel in Bewegung, deren Begünſtigung vom Publikum er gewiß zu ſein hofft. Ihm lohnt dafür einzig das ſchöne Bewußtſein, das Seinige im vollſten Maaße gethan und nichts unverſucht gelaſſen zu haben.

Eine kraftvolle, mit Inſtrumental-Effekten reich ausgeſtattete Ouverture von Bernhard Romberg eröffnete, gut ausgeführt, das Ganze.

2. Arie mit Chor zu der Oper: Titus, comp. von Weigel, geſungen von Hrn. Ehlers, war ohne ſonderliche Wirkung, beſonders bei einem Publikum, das den Mozart'ſchen Genius zu ſehr zu ehren weiß, als daß es etwas ihm Angeklebtes ſehr gut aufnehmen ſollte. Obwohl mit aus dem Marſche entlehnten Ideen durchwebt und mit dem Chore beſchloſſen, ſtrebt dieſes Muſikſtück vergebens, ſich das Bürgerrecht unter den übrigen zu erringen.

3. Doppel-Concert für zwei Violinen von Eck; vorgetragen von Kalliwoda und Taborsky, Zöglingen des Conservatoriums der Musik.

Wie immer eine erfreuliche Erscheinung, die heute noch durch die Geistes-Gegenwart des einen Spielers, dem eine Saite sprang, und der, ohne dadurch außer Fassung gebracht zu sein, auf einer fremden Violine recht brav vollendete — erhöht wurde.

4. Die Kuh, von Bürger, gesprochen von Dlle. Brand.

5. Duett zur Oper Titus, von Weigel, gesungen von Mad. Czeka und Herrn Schnepf. Weder als Musikstück noch hinsichtlich des Vortrags rühmenswerth. Ref. vermißte das nothwendige Ensemble des Zweigesangs. Herr Schnepf schraubte seinen angenehmen Baßton in die höchsten Regionen des Tenors, und beraubte ihn dadurch des größten Reizes und der Reinheit. So vereinzelt konnte Mad. Czeka nicht genug wirken.

6. Psalm von Nägeli. Chor. Eine Musikgattung, die uns eben so fremd ist, als sie in protestantischen Ländern heimisch und geliebt wird, wo sie einen wesentlichen Theil der gottesdienstlichen Musik ausmacht.

7. Des Königs Ladislaus Wahl von Castelli, gesprochen von Herrn Ehlers.

8. Chor zu dem Trauerspiele Thamos, von Mozart. Herrlich, mächtig und edel. Gewiß an seinem Platze von großer Wirkung.

9. Allegro für Blas-Instrumente. Ausgeführt von den Zöglingen des Conserv. der Musik. Ward leider fast ganz unhörbar, da die Vorbereitungen zum Tableau theils das Herunterlassen mehrerer Vorhänge nöthig machte, theils die Erwartung des Publikums sich schon durch einige Unruhe aussprach.

Hierauf das Tablean, mit einem Adagio von Blas-Instrumenten begleitet.

Den 14. April im ständiſchen Theater zur Unterſtützung des Tonkünſtler-Witwen- und Waiſen-Inſtituts, eine muſikaliſche Akademie.

1. Große Symphonie von Mozart, die ſogenannte engliſche, aus D dur.

Ein großgedachtes, klar und mächtig einher ſchreitendes Werk, ſehr brav ausgeführt unter Leitung des Herrn Kapellmeiſters Wittaſek.

2. Oratorium. Der große Tag des Vaterlandes, comp. blos für Singſtimmen und blaſende Inſtrumente von J. Sauer.

Es verdient die ernſtlichſte Rüge, daß man bei der Wahl der aufzuführenden Werke ſo ganz achtungslos gegen das Publikum verfahren kann, ihm ein in jeder Hinſicht ſo höchſt elendes Machwerk vorzubringen. Man kann keine gemeinern Melodieen, ſchalere Harmonie, und ſinnwidrigere Behandlung des Textes finden, als hier aufgeſtellt iſt, und die Geduld der Zuhörer war wirklich zu bewundern, daß ſie ohne größere Zeichen des Mißfallens es ſo hingehen ließen.

Deſto wohlthuender war die gelungene Aufführung des kriegeriſchen Tongemäldes von Beethoven: die Schlacht bei Vittoria. Die Vortheile, die das Lokal bot, waren weislich angewendet worden, das Annähern der Truppen im Sinne des Componiſten zu verdeutlichen. Die Kanonen, Ratſchen und Trommeln wirkten in der Folge wohl, aber ſie waren ſo in den Hintergrund des Gemäldes geſtellt, daß man im Stande war, dem muſikaliſchen Gange zu folgen, und nicht ein Alles verſchlingender Lärm die Ohren der Zuhörer betäubte.

Die Anweſenheit des Herrn Kapellmeiſters Hummel aus Wien, der dieſes Werk unter des Componiſten eigner Leitung gehört hatte, verſchaffte dem dirigirenden Kapellmeiſter C. M. v. Weber Gelegenheit, mit Gewißheit alle beabſichtigten Effekte heraustreten zu machen, welches er mit der Liebe und dem Eifer that, welche er gewiß für alles Gute hegt.

Das Ganze ging wirklich trefflich, und doch war die Wirkung auf das Publikum nicht groß, wovon die Urſache Ref. in dem ſucht, was er bei der frühern Erwähnung dieſes Werkes ausgeſprochen hat.

Der Wirkung der Schlacht ſcheint ihr zu ſchnelles Hereinbrechen zu ſchaden, weil keine Steigerung der Kraft mehr möglich iſt, und ohne dieſe endlich Kälte zurückbleibt, trotz der trefflich kräftigen Figur des Sturmmarſches, der immer tonſtufenweiſe fortrückt. Ob dieſes Fortrücken ſich nicht auch mit andern in den Gränzen der Regeln liegenden Mitteln hätte bewerkſtelligen laſſen, läßt Ref. dahin geſtellt ſein.

Das Haus war voll, und daher doch die Schlacht von Wirkung geweſen.

Den 19. und 26. April erfreute uns Herr Kapellmeiſter Hummel aus Wien mit zwei Akademieen in den k. k. Redoutenſälen. Die erſte enthielt:

1. Ouverture aus der Oper: Die Rückfahrt des Kaiſers, von Hummel. Ein ſehr lebendiges, galant und effektvoll geſchriebenes Werk, ſehr gut exekutirt unter des Componiſten eigener Leitung.

2. Pianoforte-Concert, componirt und geſpielt von Hummel.

Herr Hummel hat den ausgezeichneten Ruf, der ihm voranging, auf das Vollkommenſte bewährt, die Nettigkeit, Sicherheit und Rundung ſeines Spiels, die Ausdauer in den ermüdendſten fortgeſetzten Figuren, und das außerordentlich Elegante ſeines Vortrags, erwarben ihm den Beifall der zahlreich verſammelten Menge.

Das Concert, an und für ſich, gehört nicht zu den ausgezeichnetſten Arbeiten dieſes Künſtlers, und beſonders ungern vermißt Ref. ein bedeutenderes Adagio.

3. Arie von Pär, geſungen von Madame Grünbaum.

Dieſe etwas lange und breite Scene wurde, wie immer, trefflich

gesungen, und wir mußten blos die für den Sänger so nachtheilige Hitze für sie fürchten, die meist die Stimme etwas belegt.

4. Großes Septett für Pianoforte, componirt und gespielt von Hummel.

Ohnstreitig eines der gelungensten Werke, auf das der Componist viel Liebe und Fleiß verwendet zu haben scheint. Es enthält fünf Stücke, unter denen Ref. die Variationen und die Menuett am liebsten geworden sind, theils wegen der schönen Bearbeitung und Ausführung der Idee, theils wegen der verwebten und trefflich in einander greifenden Instrumente. Das Trio der Menuett ist ungemein herzlich und ansprechend in seiner einfachen Horn-Melodie.

Dieses treffliche Septett wurde nicht ganz gewürdigt, was nach einmaligem Anhören auch schwer vom großen Publiko zu verlangen ist, zumal als es für heute offenbar zu lang war, indem es auf Alleindastehen berechnet ist.

Die Ausführung von Seiten unserer braven Künstler, Clement, Kutschera, Sellner, Janusch, Zaluzan, Hanse, war sehr gut, und vom Componisten natürlich trefflich zu nennen.

5. Die Orakelglocke, von Tiedge. Der Stein der Treue, von Bürger, deklamirt von Dem. Brand.

6. Phantasirte Herr Hummel allein auf dem Pianoforte. Hier entfaltete er erst ganz, wie meisterhaft er Figuren aller Art beherrscht, und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedensten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann nicht präciser und reiner ein notirtes Tonstück spielen, als hier Herr Hummel phantasirend Alles ausführte. Das Geperlte seines Spiels und gewisse ihm eigene kleine zarte Gesangsschweifungen entzückten allgemein.

Seiner Ansicht zufolge setzt er das Höchste beim Pianoforte-Spiel in das Passagenreiche und deutliche Vollendung dieser. Weitere Vortheile der Natur des Instruments abzulocken und zu gewinnen, verschmäht er vielleicht in einem etwas zu hohem Grade. Uebrigens können sich nebst vielen andern auch die Clavierspieler, die immer

die Dämpfung bei Läufern ꝛc. in der Höhe haben, an ihm ein Beiſpiel nehmen.

Ein Beifall, wie ihn Ref. hier kaum noch gehört hat, belohnte verdient den trefflichen Künſtler.

Das zweite Concert, den 26., eröffnete die Ouverture zu dem Trauerſpiele: Marpha von Hummel.

Ein ernſtes Tonſtück, mit kräftiger und gründlicher Ausführung.

2. An die Entfernte. Romanze am Clavier, von Hummel, geſungen von Madame Grünbaum. Eine liebliche Kleinigkeit, und auch eben ſo prunk-, aber auch nicht ſchmucklos deshalb, vorgetragen.

3. Pianoforte-Concert, geſpielt und componirt von Hummel, in dem ſich alle ſchon berührten Vorzüge abermals in ihrem ſchönſten Lichte zeigten.

4. La Sentinelle, geſungen von Herrn Pohl, mit Variationen für Violine, Guitarre und Pianoforte, geſpielt von Herr Clement, Sellner und Hummel.

Ein artig erfundenes und dem neuern Zeitgeſchmacke gemäß ausgeführtes Muſikſtück, das unterhielt und gern gehört wurde.

5. Phantaſirte Herr Hummel und Herr Clement frei, ohne Vorbereitung, mit einander, auf Pianoforte und Violine.

Ohne einen vorher nur einigermaßen abgeredeten Plan, der deſſen ungeachtet der Phantaſie der Spieler keine Schranken ſetzt, iſt es eine mißliche Sache um eine ſolche Verein-Phantaſie. Man muß ſeine Zuflucht zu lauter bekannten Melodieen nehmen und zuletzt wird das Ganze einem Potpourri ähnlicher, als einer Phantaſie.

Einem Ideenſtrome und einer Harmoniefülle, wie bei Herrn Hummel, ſo zu folgen, daß es als dazu gehörig, und nicht wie ängſtliches Einſchieben und Eindringen ausſieht, iſt beinahe unmöglich, beſonders, wenn auch von beiden Theilen nicht mit einer gewiſſen Rückſicht nehmenden Schonung zu Werke gegangen wird.

Die Sache hatte großes Intereſſe erweckt, ob ſie es auch zurückläßt, will Ref. nicht entſcheiden.

So viel iſt gewiß, daß Herr Hummel einer Aufnahme und Würdigung ſich zu erfreuen hatte, wie vor ihm Wenigen geworden iſt.

Das zweite Concert war, wo möglich, noch voller, als das erſte, und ſomit hoffen wir, daß auch er zufrieden Böhmens Hauptſtadt verlaſſen wird.

Warnung für das muſikliebende Publikum.

(Berlin 22. November 1816.)

Der Muſikhändler, Herr Friedrich Hofmeiſter in Leipzig, hat ein von mir für Clarinette, 2 Violinen, Bratſche und Violoncell geſchriebenes Quintett, op. 34 — als Solo-Sonate für das Pianoforte arrangirt, unter folgenden irreleitendem Titel herausgegeben:

Sonate pour le Pianoforte,

arrangé d'un Quintuor pour Clarinette

par

C. F. Ebers

de

Charles Maria de Weber.

Op. 34.

Da Herr Hofmeiſter auf mein dringendes Verlangen, obige fehlerhafte, unrichtige, das Original-Werk verſtümmelnde, und deſſen Sinn häufig zerſtörende Herausgabe zurückzunehmen blos äußerte: „hat ſich der Arrangeur Fehler zu Schulden kommen laſſen, ſo mag er die ſchärfſte Kritik über ſich ergehen laſſen, mir kann das faſt gleichgültig ſein", ſo bleibt mir nichts Anderes übrig, als mich auf's Feierlichſte vor dieſer Herausgabe zu verwahren, und die Freunde

der Kunſt davor auf's Dringendſte zu warnen, indem ich, mich aller weiteren Bemerkungen enthaltend, nur anzeige, daß — die wahrſcheinlich bloßen Stichfehler ungerechnet — erſtens, an Ein und Vierzig Stellen die Melodie-Formen unnöthiger Weiſe geändert worden ſind, und zweitens an einer Stelle, Ein Takt, an der zweiten elf Takte, an der dritten Ein Takt, an der vierten acht Takte, an der fünften Ein Takt und an der ſechſten vier Takte fehlen.

Carl Maria von Weber.

An die geehrte Direktion des dramaturgiſchen Wochenblattes zu Berlin. Poſtſtraße 27.

(Prag 20. December 1816.)

In Nr. 24 vom 14. December a. c. des vielſeitigen dram. Wochenblattes, iſt in einem Schreiben di dato Prag am 25 —, das Leichenbegängniß des verehrten Theaterdirektors Liebich, als ein wehmüthiges Feſt geſchildert. Ich bedaure alſo, daß ich zum Nachtheil dieſer Zeitung anzeigen, und die Sache dahin berichtigen muß, daß das Leichenbegängniß noch nicht ſtattfinden konnte, weil Dir. Liebich den 14. noch lebte, und ſich auf dem Wege der Beſſerung befand; zur wahren Freude aller guten Muſiker und Kunſtfreunde.

Nächſt dieſem erlauben Sie mir noch die Gewiſſenhaftigkeit zu erwähnen, die Sie zwar bei jeder Gelegenheit, aber in der Dresdner Correſpondenz-Nachricht vom 20. Novbr. deſſelben Blattes erneut an den Tag legen, nämlich die Anſichten Ihrer Mitarbeiter auch gegen Ihre eigene richtige Ueberzeugung unberichtigt abdrucken zu laſſen. Zur Steuer blos der Wahrheit zeige ich an, daß Mlle. Brand zehn Jahre an den Herren Nachrichter oder Nachrichtertheiler zu gute behält, da ſie eben ihr 21. Jahr angetreten hat.

Ich bin überzeugt, daß Ihnen dieſe Berichtigungen willkommen ſein werden, da Sie oft genug Ihre Liebe zur Wahrheit verſichert haben.

Auch ich mache es mir zum Vergnügen zu der Vervollkommnung eines Blattes zufällig mitwirken zu können, das in Berlin, wo man täglich Gelegenheit hat sich von dessen wahrem Werth zu überzeugen, so richtig gewürdigt wird. Schließlich ersuche ich eine löbl. Redaktion dieses Schreiben in dem nächsten Blatte vom 28. einrücken zu lassen, und bin mit ganz besonderer Hochachtung

Einer löbl. Redaktion

ganz Ergebener.

Ueber:

„Andine“,

nach dem Mährchen gleichen Namens von Fr. de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von C. T. A. Hoffmann, zuerst auf dem Königl. Theater zu Berlin erschienen.

(Prag 25. December 1816.)

Als ich den Vorsatz faßte, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelten unwillkürlich Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sei, ein bestimmtes Bild des beurtheilten Gegenstandes durch sie zu erhalten, oder etwas dem Eindrucke Aehnliches, dessen das Werk selbst fähig ist. Es schien mir dabei immer entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurtheile hinaus zu laufen, wo ohne weitere Beweisführung es eine Partie gut, die andere schlecht findet, die gemäßigte es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurtheilers, und des ihm wieder partiell geschenkten Vertrauens erhält; oder es scheint in die Einzelnheiten des musikalischen Baues in technischer Hinsicht sich einlassend, bei den großen Werken, die nicht sogleich in Jedermanns Hände kommen können, in kleine Theilchen aufgelöst zu zerstieben.

Die größten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor, verlieren meist immer,

einzeln herausgehoben, ihre ganze Eigenthümlichkeit, ja, zeugen oft ſcheinbar wider ſich ſelbſt, indem ſie, ſo allein betrachtet, faſt bedeutungslos werden. Ihr wahres organiſch-verbundenes Zuſammenleben mit dem Uebrigen vermag doch auch die lebendigſte Beſchreibung nicht ganz fühlbar zu machen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe Meinung auch vielfältiger Beſchränkung unterliegt, und namentlich bei ſchon allgemein verbreiteten Kunſtwerken, deren Bau und Weſen zu zergliedern nur heilbringend für die Belehrungſuchenden ſein kann; in vorliegendem Falle aber, wo blos Zweck iſt, das Publikum auf ein Werk aufmerkſam zu machen, in dem man die geiſtige Region anzudeuten ſucht, in der es ſich bewegt, und die Geſtalt, die der Componiſt ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umriſſen darſtellen will, erſcheint es mir nothwendig, erſt auseinander zu ſetzen, wie der Beurtheiler ſelbſt ſehe, glaube und denke, woraus dann leicht das Reſultat für Jeden zu ziehen, in wiefern er ſeinen hieraus entſpringenden Urtheilen beipflichten könne.

In dieſer Hinſicht glaube ich das folgende Bruchſtück aus einer größern Arbeit von mir, noch der eigentlichen Anzeige der Oper, voranſchicken zu müſſen, indem es auch überdies die Geſtaltung der Oper Undine größtentheils ausſpricht.

Urtheile, in aller Art ſehr widerſprechend, aus eben berührten Gründen erzeugt, hatte ich über die Oper Undine hören müſſen. Ich ſuchte ſo viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit theilhaft zu werden, wenn ich gleich mich der Erwartung von etwas Bedeutendem nicht erwehren konnte, zu welchem ich mich, den Schriften Herrn Hoffmann's gemäß, vollkommen berechtigt fühlen konnte.

Wer mit dieſem Phantaſie-Gluthſtrome und tiefem Gemüthe ſo Mozart's Geiſt erfühlen konnte (wie im erſten Theile der Phantaſie-Stücke in Callot's Manier), in dem Aufſatze über den Don Juan geſchehen iſt, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leiſten,

höchſtens die Gränze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erſcheint Ref. als ein dramatiſirtes Mährchen, in dem wohl mancher innere Zuſammenhang beſtimmter und klarer hätte verdeutlicht werden können. Herr von Fouqué kannte das Mährchen gar zu gut, und da iſt denn gewiß eine Art von Selbſttäuſchung, die auch die andern wiſſend glaubt, möglich. Doch iſt es keineswegs unverſtändlich, wie Viele behaupten wollen.

Deſto deutlicher, klarer und in beſtimmten Farben und Umriſſen hat der Componiſt die Oper in's Leben treten laſſen. Sie iſt wirklich ein Guß, und Ref. erinnert ſich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magiſchen Bilderkreiſe, den der Tondichter in ſeiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt ſo gewaltig vom Anfange bis zu Ende das Intereſſe für die muſikaliſche Entwickelung, daß man nach dem erſten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunſtunſchuld und Beſcheidenheit verſchwindet. Mit einer ſeltenen Entſagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen verſteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verſchmähet, einzelne Tonſtücke auf Unkoſten der übrigen zu bereichern, welches ſo leicht iſt, wenn man die Aufmerkſamkeit auf ſie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausſpinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukömmt. Unaufhaltſam ſchreitet er fort, von dem ſichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu ſein, und das dramatiſche Leben zu erhöhen, ſtatt es in ſeinem raſchen Gange aufzuhalten oder zu feſſeln.

So verſchieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Perſonen erſcheinen, ſo umgiebt ſie, oder ergiebt ſich vielmehr aus Allem jenes geſpenſterhafte, fabelnde Leben, deſſen ſüße Schauer-Erregungen das Mährchenhafte ſind.

Am mächtigſten ſpringt Kühleborn hervor (Ref. ſetzt die Bekanntſchaft mit dem Mährchen von Fouqué voraus) durch Melodieen-Wahl und Inſtrumentation, die ihm ſtets treu bleibt, und ſeine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schickſal

ſelbſt, doch als deſſen nächſter Mittelsvollſtrecker erſcheint, ſo iſt dieß auch ſehr wichtig.

Nächſt ihm das liebliche Wellenkind Undine, deren Tonwellen bald lieblich und freundlich gaukeln und kräuſeln, oder auch mächtig gebietend ihre Herrſcherkraft künden. Höchſt gelungen und ihren ganzen Charakter umfaſſend, dünkt Ref. die Arie im 2. Akte, die ſo ungemein lieblich und geiſtvoll behandelt iſt, daß ſie als ein kleiner Vorgeſchmack des Ganzen dienen kann, und daher bald allgemein geſungen ſein wird.

Der feurig wogende, ſchwankende, jedem Liebeszuge ſich hinneigende Huldebrand, und der fromme, einfache Geiſtliche mit ſeiner ernſten Choral-Melodie, ſind dann am bedeutendſten. Mehr in den Hintergrund treten Berthalda, Fiſcher und Fiſcherinnen, Herzog und Herzogin.

Die Chöre der Landleute athmen ein heiteres, reges Leben, das ſich in einigen Stücken zu einer ungemein wohlthuenden Friſche und Luft erhebt und entfaltet, im Gegenſatze zu den ſchauerlichen Chören der Waſſer- und Erd-Geiſter, in gedrängten, ſeltſamen Fortſchreitungen.

Am gelungenſten und wirklich groß gedacht erſcheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Componiſt noch als Krone und Schlußſtein auch alle Harmoniefülle rein achtſtimmig im Doppelchor ausbreitet, und die Worte: „Gute Nacht aller Erdenſorg' und Pracht", mit einer herzlich andächtigen und im Gefühle der tiefen Bedeutung, mit gewiſſer Größe und ſüßer Wehmuth erfüllten Melodie ausgeſprochen ſind, wodurch der eigentlich tragiſche Schluß doch eine ſo herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouverture und Schluß geben ſich hier, das Werk umſchließend, die Hände.

Erſtere erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend im wachſenden Drängen, dann feurig einherſtürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuſchließen, in die Handlung eingreifend. — Letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen.

Das ganze Werk iſt eines der geiſtvollſten, das uns die neuere Zeit geſchenkt hat. Es iſt das ſchöne Reſultat der vollkommenſten

Vertrautheit und Erfaſſung des Gegenſtandes, vollbracht durch tief überlegteſten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunſt-Materials, zum Werke der ſchönen Kunſt geſtempelt durch ſchöne und innig gedachte Melodieen.

Es ſpricht ſich hierdurch von ſelbſt aus, daß große Inſtrumental-Effekte, Harmoniekenntniß und oft neue Zuſammenſtellungen, richtige Deklamation ꝛc. darin enthalten ſind, als die nothwendig jedem wahren Meiſter zu Gebote ſtehen müſſenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geiſtesbewegung denkbar iſt.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu tadeln, denn: „Lob und Tadel muß ja ſein," ſo will Ref. einige Wünſche nicht bergen, obwohl er eben in Undine nichts anders haben möchte, da alles, wie es einmal da ſteht, unbedingt ſo, und nicht anders, nothwendig iſt, und man eigentlich wohl abwarten ſollte, ob in einem andern Werke daſſelbe ſich offenbare. Aber man kann einem Componiſten doch wohl ungefähr auch in einem Werke ablauſchen, was ſeine Lieblingswendungen ſind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen ſollen, als am Ende Manier erzeugend.

So iſt Ref. aufgefallen die Vorliebe

1. für kleine, kurze Figuren, denen es ſowohl leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als ſie leicht die Cantilena verdrängen und verdunkeln, die dann heraustreten zu machen große Kenntniß und Sorgfalt von Seiten des Dirigenten vorausſetzt.

2. Die Vorliebe für Violoncelle und Bratſchen, für verminderte Septimen-Accorde, und oft zu ſchnell abgebrochene Schlüſſe, die wenigſtens beim erſten Anhören etwas Störendes haben, und wenn auch nicht unrichtig, doch oft ungenügend ſind, und gewiſſe Bewegungen in den Mittelſtimmen, die, wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, ſehr den Haufen geneigt machen, Aehnlichkeiten erſpähen zu wollen.

Die Aufführung iſt in Hinſicht der Garderobe und Dekoration prächtig, rückſichtlich des Geſanges und Spieles gelungen zu nennen.

Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweiſt den Antheil, den das Publikum ſtets gleich, ja immer mehr und mehr, an der Oper

nimmt. Die Uebelgeſinnten wollen der Dekoration viel zuſchreiben; wenn aber Ref. bemerkt, daß in andern Stücken, wo dieſes der Fall iſt, die Leute nur dieſen Moment ablauern, und dann wieder gehen, hier aber mit ſtets gleicher Aufmerkſamkeit vom Anfange bis zum Ende bleiben, ſo beweiſt dies ſchon hinlänglich für das Intereſſe, das ihnen die Sache ſelbſt einflößt.

Rauſchenden Beifall könnte der Componiſt faſt allen Muſikſtücken durch wenig vermehrte Schlußtakte verſchaffen, da hingegen ſich hier alles immer raſchhandelnd vorwärts drängt.

Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas ſo Gediegenes, als dieſe Oper iſt, ſchenken, und ſein vielſeitiger Geiſt, der als Schriftſteller ihm in kurzer Zeit Ruhm verſchaffte, und als Geſchäftsmann (Königl. Preuß. Kammer-Gerichts-Rath in Berlin) die Achtung ſeiner Collegen ſichert, auch in dieſem Kunſtzweige thätig wirken und ſchaffen.

1817.

Einleitung zu:

Dramatiſch-muſikaliſchen Notizen, als Verſuche, durch kunſtgeſchichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erſcheinender Opern zu erleichtern *).

An die kunſtliebenden Bewohner Dresdens.

(26. Januar 1817.)

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorſorge und bewährte Kunſtliebe ihres erhabenen Monarchen, vermöge der vor ſich gehenden Gründung einer deutſchen Opern-Anſtalt, eine

*) Dieſe dramatiſch-muſikaliſchen Notizen mußten, um des Beibehaltens chronologiſcher Ordnung willen, an drei Stellen durch Einſchaltung von Aufſätzen anderer Art unterbrochen werden. Der Herausgeber.

ſchöne Bereicherung ihres Lebensgenuſſes erhalten ſollen, ſcheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht nothwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen für jetzt übertragen iſt, die Art, Weiſe und Bedingung zu bezeichnen ſucht, unter welcher ein ſolches Unternehmen in's Leben treten kann.

Es tritt des Menſchen Herzen das näher, was es gründen, wachſen und fortſchreiten ſehen kann. Es wird ihm das lieber und werther, was es auch in ſeinen Theilen und Bau beobachten lernt; und was ſoll ihn zunächſt freundlicher anſprechen, als das Treiben und Wirken der Kunſt: das ſchöne Erzeugniß des erhöhten Lebens, zu dem jeder Einzelne im Volke eine unſichtbar mitwirkende Triebfeder iſt, und ſich auch als ſolche gewiß fühlt.

Es iſt daher ſogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunſtſchatzes Pflicht, dem Publikum zu ſagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und in wie fern man auf freundliche Aufnahme und Nachſicht von ſeiner Seite rechnen müſſe.

Leicht und ſchnell ſind große Erwartungen erregt, ſchwer iſt es, vermöge der Natur der Sache, ſelbſt nur gerechte Forderungen zu befriedigen.

Die Kunſtformen aller übrigen Nationen haben ſich von je her beſtimmter ausgeſprochen, als die der Deutſchen. In gewiſſer Hinſicht nämlich. — Der Italiener und Franzoſe haben ſich eine Operngeſtalt geformt, in der ſie ſich befriedigt hin und her bewegen. Nicht ſo der Deutſche. Ihm iſt es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wißbegierig und nach ſtetem Weiterſchreiten verlangend an ſich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den Andern es meiſt auf die Sinnenluſt einzelner Menſchen abgeſehen iſt, will er ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wo alle Theile ſich zum ſchönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Anſicht des Verfaſſers, daß die Aufſtellung eines ſchönen Enſemble's die erſte Nothwendigkeit iſt.

Hat eine Kunſtdarſtellung es erreicht, in ihrem Erſcheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, ſo hat ſie ſchon etwas Verdienſt-

liches, das Gefühl der Einheit — bewirkt. Dieſes iſt durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beſchäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthuſiasmus werden einer Kunſtanſtalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Dieſe ſind in der ganzen Welt ſelten. Bewahrt und feſtgehalten, wo ſie ſind, ſind nur die Zeit, und der Segen, der jedem menſchlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, im Stande, dieſe in der Folge zu verſchaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutſchen Opern-Vorſtellungen die Rede iſt, ſo können ſolche nur als Verſuche zur Bildung eines Kunſtkörpers eines Theils betrachtet werden, andern Theils als Mittel, fremde Talente, darin erſcheinend, würdigen und kennen zu lernen; und endlich als eröffnete Laufbahn zur weitern Kunſtbildung.

Was mit den ſchon vorhandenen Mitteln geleiſtet werden ſoll, empfehle ich der freundlich nachſichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die ſpätere Bereicherung des Perſonals wird nicht nur manches ſchon gegenwärtige Vorzügliche, zweckmäßig an ſeinen Platz geſtellt, im vortheilhafteſten Lichte erſcheinen, ſondern überhaupt dann erſt ein planmäßiger Gang in Hinſicht der Wahl der Opern und deren abwechſelnder Folge, ſich auf Muſikgattung und ſceniſche Tendenz beziehend — eintreten können, der dem Publikum das Beſte aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben ſuchen ſoll.

Um die Anſchaulichkeit dieſes Willens den Kunſtfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erſcheinen einer neuer Oper vorangehen werden, wenigſtens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute ſo weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunſch nicht verargt werden, dieß nicht mißdeutet, ſondern mit Liebe aufgenommen zu ſehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

1.

— — Der rohe Menſch iſt zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen ſieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken iſt nur dem ganz Ausgebildeten angenehm. — —

Goethe.

— — Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunſt des Ideals zu entfernen droht. Dieſe muß die Wirklichkeit verlaſſen und ſich mit anſtändiger Kühnheit über das Bedürfniß erheben; denn die Kunſt iſt eine Tochter der Freiheit, und von der Nothwendigkeit der Geiſter, nicht von der Nothdurft der Materie, will ſie ihre Vorſchrift empfangen. Jetzt aber herrſcht das Bedürfniß und beugt die geſunkene Menſchheit unter ſein tyranniſches Joch. Der Nutzen iſt das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen ſollen. Auf dieſer groben Wage hat das geiſtige Verdienſt der Kunſt kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verſchwindet ſie vor dem lärmenden Markte des Jahrhunderts.

Schiller.

Die trefflichen Worte Goethe's und Schiller's mögen hier zur Einleitung dienen, und es wird zugleich der Leſer — auf deſſen Nachſicht ich bei meinen Verſuchen rechne — es mir nicht verdenken, wenn ich hinter den Aeußerungen großer Männer zugleich eine Art von Schutzwehr bei meinem neuen, etwas gewagten, Unternehmen ſuche. Ich fühle mich zu demſelben durch die Stelle, auf der ich ſtehe, aufgefordert, indem die ſchöne Pflicht auf mir ruht, durch die freundlichen Leiſtungen der Kunſt auf die Gemüther und den Geſchmack des Publikums zu wirken.

Die ſchöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menſchen befeuerten und aufmunterten, ſeine freien Stunden den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften zu widmen, — wo die Erſcheinung eines neuen Kunſtwerkes das Geſpräch des Tages und aller geſelligen Kreiſe war, wo Jedermann — nicht von ſtür-

miſchen Anregungen von außen gedrängt — ſich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beſchäftigte, als Bedürfniß einer fühlenden Seele und Nahrung des Geiſtes; — dieſe ſchöne Zeit war uns lange geraubt, und dadurch natürlich auch die nothwendig theilnehmende Aufmerkſamkeit des Publikums auf die Erzeugniſſe der Kunſt.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit ſeine Vorzüge, und weiß ſich die Theilnahme der Menge zu verſchaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüthe ſpricht. Ganz anders iſt aber doch die Wirkung, wenn das Gemüth ſchon gleichſam vorbereitet auf den Genuß iſt, der ſeiner wartet.

Es iſt mit allen Verhältniſſen im Leben ſo. Sucht nicht Jeder, in den Kreis einer Geſellſchaft von einem ſchon geachteten Theile derſelben eingeführt zu werden, während dieſer durch einige bezeichnende Worte das Weſen ſeines Eingeführten der Geſellſchaft kenntlich zu machen ſucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Pathenſtelle vertretende Freunde.

Es ſei alſo auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erſcheinen demjenigen zu empfehlen, deſſen Dienſt, deſſen Erheiterung, deſſen Bildung ſie geweiht ſind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten; nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigenthümlichkeiten, den Kunſtlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und deſſen Schöpfers berichte, — nicht etwa *das, was blos einen Geſichtspunkt zur richtigen Beurtheilung deſſelben* aufſtellen ſoll, — ſchon als ein vorgegriffenes Urtheil über ihn erſcheine. Dieß hieße die ſchönſten und heiligſten Rechte der Volksſtimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich ſie auch ſchon halb überſtanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweiſen.

Deſſen ungeachtet halte ich es für nothwendig, auch hier auf Nachſicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte; indem auch hier nur der

Enthuſiasmus, der den Künſtler belebt, und den er ſo gern aller Welt einzuflößen wünſchte, mich zuweilen über die Grenzen des trockenen Berichts leiten könnte.

Vor allem wird mir eine heilige Wahrheitsliebe das erſte Geſetz ſein; ſie iſt die ſtrengſte Pflicht vor dem Richterſtuhl des Publikums. Ich werde die früheren Schickſale der erſcheinenden Werke nicht mit Stillſchweigen übergehen, ohne dabei für ihr künftiges beſorgt zu ſein. Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüthen und Schönheit ſchenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine ſorgfältige Pflege wird wenigſtens Mißgeſtalten verhüten, und in dem Streben zum Guten ſollen mich auch einſeitige Meinungen Einzelner, die, ohne ein eigenes Urtheil zu beſitzen, nur vergleichungsweiſe zu richten im Stande ſind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Geſammtſtimme des Publikums beinahe immer gerecht ſei.

Ueber:

„Joſeph in Aegypten“,

Oper von Mehul.

(Dresden 28. Januar 1817.)

Donnerſtag den 30. Januar 1817 erſcheint zum erſten Male auf unſerer Bühne die Oper: Jakob und ſeine Söhne in Aegypten, nach dem Franzöſiſchen des Alex. Duval. Muſik von Mehul.

Mehul behauptet ohnſtreitig, nächſt Cherubini, den erſten Rang unter den Componiſten, die auf ihrer künſtleriſchen Laufbahn in Frankreich ſich vorzugsweiſe entwickelten und bildeten, und durch die Wahrheit ihrer Leiſtungen endlich ein Eigenthum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch viel genialer zu halten iſt, ſo tritt dagegen bei Mehul mehr Beſonnenheit, die weiſeſte Berech-

nung und Anwendung ſeiner Mittel und eine gewiſſe gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der älteſten italieniſchen Meiſter und vorzugsweiſe der Gluck'ſchen dramatiſchen Schöpfungen beurkundet.

Große dramatiſche Wahrheit und lebendiges Fortſchreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachſten Mitteln, und eine Oekonomie der Inſtrumentation, die gerade nur das giebt, was durchaus nothwendig iſt, ſind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenſchaften.

Von ſeinen Hymnen und Liedern ſind in der Revolutionszeit viel in's Volk übergegangen, und namentlich ſchreibt man ihm die Marſeiller Hymne zu. Von einigen zwanzig Opern, die er geliefert, haben hauptſächlich Euphroſyne (zuerſt 1791 in Paris gegeben), Adrien, Ariodant, une Folie, Helene, Joseph, und die Blinden von Toledo ſeinen Ruf begründet, und ihn als Meiſter der Kunſt in den verſchiedenſten Muſikgattungen bewährt. Enthuſiasmus erregte auch beſonders ſeine Ouverture de jeune Henri, obwohl dieſe Oper ſelbſt ganz durchfiel, und nur die Ouverture viele Tage nach einander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutſchland haben ſich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet; am wenigſten Adrien und Ariodant, am meiſten une Folie, unter dem Titel: Je toller je beſſer, oder: die beiden Füchſe, überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen, dann Helene, und die Blinden von Toledo, neueſtens aber die Oper Joſeph, oder Jakob und ſeine Söhne in Aegypten; die uns hier zunächſt angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Muſik zu une Folie kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielſeitigkeit des Geiſtes und Gefühls dieſes Meiſters bewundern, wenn er Joſeph hört.

Ein wahrhaft patriarchaliſches Leben und Farbengebung erſcheint hier mit ächt kindlich rein frommem Sinne gepaart. Haltung der

Charaktere und erſchütternde Wahrheit des leidenſchaftlichen Ausdruckes iſt unverkennbar mit großer Meiſterſchaft, Theaterkenntniß und klarer Anſchauung des dem Ganzen Nothwendigen gegeben.

Aller unnöthige Klingklang und Flitterſtaat iſt hier vom Componiſten verſchmäht; die Wahrheit war ſein Streben, und ſchöne, rührende Melodieen führte ihm ſein Genius zu.

Die Anzeige iſt der Verf. noch den Zuhörern ſchuldig, daß der Schluß der Oper mit dem kurzen Sologeſange des Joſephs und darauf folgendem Chore, vom Hrn. Muſikdirektor Fränzel in München, ganz dem Geiſte Mehuls ſich anſchmiegend, dazu componirt iſt. Der Verfaſſer iſt ein erklärter Widerſacher aller Einſchiebſel, Weglaſſungen und ſonſtigen Verſtümmelungen des Originalwerkes, und wird darüber ſpäter öfter Gelegenheit haben, ſich auszuſprechen. Wenn er es aber hier erduldſam findet, ſo liegt dieſes in einer lokalen Kunſteigenheit aller franzöſiſchen Opern, deren Schlußchöre, durchaus beinahe, bedeutungslos ſind, weil der rege Sinn der Franzoſen, nach Löſung des Knotens, gleich alles unbedeutend finden, und es nicht beachtend, fortſtürmen heißt. Der Deutſche läßt ſich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen wiegen, und folgt theilnehmend dem Darlegen derſelben von den ihm lieb gewordenen Charakteren auf der Bühne. Die Rückſicht alſo, daß die Oper wirklich durch dieſen Zuſatz gewonnen habe, und die geringere, daß ſie ſo in ganz Deutſchland gegeben wird, bewogen ihn, es in dieſer Geſtalt zu laſſen.

Mehul privatiſirt jetzt, ſeit der Auflöſung des National-Inſtituts und Muſik-Conſervatoriums, wo er Mitglied und Profeſſor war, in Paris, und arbeitet, dem Vernehmen nach, an einer großen Oper.

Ueber:

„Das Hausgesinde“,

Operette von Fiſcher.

(Dresden 13. Februar 1817.)

Dienſtag den 18. Februar 1817 zum erſten Male: Das Hausgeſinde, Oper in 1 Akte, nach dem Franzöſiſchen, mit Muſik von Fiſcher. — Ein heiteres Spiel, allen Freunden fröhlichen Scherzes und der dem Vergnügen beſtimmten Zeit, die es beſchließt, gewidmet. So lokal in der Regel die Volkspoſſe im Allgemeinen iſt, und nur durch heimathlich vertraute Figuren und Charaktere wirkt, mit denen ſich, wenn auch nicht angeborene, doch anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachen Erregenden verbinden, — woher es auch kommt, daß jedes Volk den in einer komiſchen Perſon ausgeſprochenen Repräſentanten ſeiner launigen und lächerlichen Seite hat, — ſo haben ſich doch zuweilen einzelne dergleichen Geſtalten von einer Nationalbühne auf die andere verpflanzt, und ſind durch die Bearbeitung mehr oder weniger nationaliſirt und dem im Volke wohnenden Begriffe von Komik näher gebracht worden. — Selten iſt dieß ganz gelungen, meiſtens war, zum Wohlgefallen daran, kritiſche Berückſichtigung und Erkenntniß des jedem Volke Eigenthümlichen nothwendig, und dadurch ſchon, und nur für Wenigere ganz von Wirkung und Verſtändlichkeit. Um den Falſtaff, John Bull der Engländer, den Harlequin (ja nicht mit dem deutſchen Hanswurſte zu verwechſeln) und den Policinello der Italiener ꝛc. ganz zu genießen, gehört Vertraulichkeit mit dem National-Charakter dazu. — Seit 20 Jahren und länger iſt durch das Talent eines trefflichen Komikers (Brunet in Paris) ein eigener Charakter, unter dem Namen Jocriſſe, in Frankreich zum Lieblinge aller Lachluſtigen geworden. Im Théâtre des Variétés war und iſt er die ſtehende Hauptfigur, um die ſich das Ganze dreht, und die, in hundertfältige Beziehungen gebracht, in eben ſo viel Stücken das Publikum ergötzt. — In ein-

zelnen Theilen Deutſchlands zeigen ſich ähnliche komiſche, gleichbleibende Geſtalten, und was ehemals der Hanswurſt (namentlich der berühmte Prehhauſer) in ganz Deutſchland war und wirkte, ſpricht ſich nur noch in Wien im Kasperle, und in Bayern im Lipperl aus. — Dummheit und Tölpelhaftigkeit, mit einem gewiſſen Grade von deſto pikanter erſcheinendem Naturwitze, der an jeder Sache die lächerliche Seite auf die oft unerwartetſte Weiſe hervortreten heißt, ſind beinahe bei allen Völkern die Grundzüge ihrer komiſchen Perſonen. — Von den unzähligen Abenteuern des Jocriſſe, die ihn ſogar endlich (1809) in die Hölle brachten, iſt, meines Wiſſens, nur vorliegendes Hausgeſinde, nach le désespoir de Jocrisse bearbeitet, auf die deutſche Bühne gebracht worden. Zunächſt in Wien von dem bekannten Komiker Haſenhuth, der, unter dem Namen des Taddädls, ſich ſelbſt einen höchſt komiſchen Charakter ſchuf, (beſonders in Abſicht auf Ton, durch das fiſtulirende Sprechen und Schnarren in den höchſten Tönen) — und dann, auf etwas andere Weiſe gemodelt, von dem ehemals in Berlin angeſtellten Komiker Wurm. In Wien wurde an die Stelle des, da natürlich wirkungsloſen, franzöſiſchen Vaudeville eine neue Muſik geſchrieben, von dem, zuletzt bei dem Wiedner Theater als Compoſiteur angeſtellten, talentvollen jungen Manne, Herrn Fiſcher, der leider in der Blüthe ſeiner Jahre vor Kurzem ſtarb, und ſchöne Früchte in der Folge verſprochen hätte, indem er eine Mannigfaltigkeit lieblicher Melodieen mit Laune und gründlichen Kenntniſſen verband. Außer einer Menge von eingelegten Muſikſtücken in andere Opern, nach der leidigen Willkür in Wien, machten beſonders von ihm die beiden Opern: „Die Feſtung an der Elbe“, in 3 Akten, und „Die Verwandlungen“, in 1 Akte, ausgezeichnetes Glück, und beweiſen ſein Talent. — Auch vorliegender Oper iſt ihr Verdienſtliches nicht abzuſprechen, und was das Ganze betrifft, kann man von ihr auch nur ihre Wirkung im Ganzen hoffen, da Laune des Augenblicks und heitere Stimmung des Gebers und Empfängers die Hauptſache dabei thun, der Zergliederer ſeiner Freude überall zu kurz kommt, und ſich überhaupt von dieſer Gattung nichts Beſſeres ſagen läßt, als was

Millin in ſeinem Magazin encyclopédique bei Gelegenheit des Jocrisse corrigé ſagt: „Ils font rire, c'est tout ce qu'il y a de mieux à en dire.“

Ueber:

„Fanchon, das Leiermädchen“,

von Himmel.

(Dresden 21. Februar 1817.)

Montag den 24. Februar zum erſten Male: Fanchon, das Leiermädchen, nach dem Franzöſiſchen, von Kotzebue bearbeitet. Muſik von Himmel. Die Anweſenheit der Mlle. Lindner aus Caſſel, die die Rolle der Fanchon als Gaſtrolle geben wird, iſt die Veranlaſſung des Erſcheinens dieſer in einem großen Theile Deutſchlands beliebten Oper, die als Vaudeville eine Zeitlang der Drehpunkt der Pariſer Aufmerkſamkeit war, und in vielen Parodieen den Antheil bewies, den das Publikum an ihr nahm.

Kotzebue bearbeitete ſie zunächſt für das Berliner Theater, und Himmel ſchuf eine neue Muſik in gleicher Beziehung dazu.

Friedrich Heinrich Himmel, 1765 zu Treuenbrietzen geboren, hat eine Art von näherem Anſpruche auf die Theilnahme der Dresdner Muſikfreunde dadurch, daß er ſeine eigentlichen Kunſtſtudien bei unſerm trefflichen Naumann machte, und dieſem jene Harmoniekenntniß, fließende Stimmenführung und Gewandtheit der Inſtrumentation verdankt, die ſeinen lieblichen Leiſtungen den Reiz einer gewiſſen Gediegenheit und Gewandtheit geben. Sein lebensluſtiger, heiterer Sinn, frohe Laune und Hang zum Lebensgenuſſe, ließen ihm nicht Zeit, in die tiefſten Geheimniſſe der Kunſt zu dringen, die, ohne reifes, anhaltend ſtrebendes Forſchen, ſelbſt dem von der Natur begünſtigten Genius ſich nicht erſchließen; denn wahrhaft Großes zu leiſten, iſt nur dem in ſich ganz geſammelten und abgeſchloſſenen Gemüthe möglich.

Himmel verdankt daher auch ſeinen Ruf größtentheils ſeinen herzlichen, ſinnigen Liedern, der Compoſition von Tiedge's Urania, und der Oper Fanchon. In dieſen einzelnen Lichtſtrahlen ſeines ſchönen Talentes entfaltet ſich ein großer Zauber italiſcher Lieblichkeit mit deutſcher Vollendung in der Form; jedes dieſer Muſikſtücke ſcheint, wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künſtleriſcher Champagner-Moment. Die Vorliebe und Hinneigung zu dem Sentimentalen iſt vorherrſchend, und Himmel hat in dieſer Gattung Sachen geliefert, die gewiß unter das Vorzüglichſte gehören. Fanchon iſt ein ſolcher Blüthenſtrauß, in den verſchiedenſten Farben der Laune und des Gefühls ſpielend, ein Schmetterlings-Gaukeln im Kunſtgarten. Verſetzt in den eleganteſten Zirkel des üppigen Paris, wird jedes Muſikſtück zum vorüberfliegenden Witz, Scherz, oder zur ſonſtigen Betonung erhöhten Gefühles.

Ausgeführte größere Muſikſtücke lagen außer dem Kreiſe dieſer dem Vaudeville nachgebildeten Oper, oder eigentlichem Liederſpiels. Sein ausgezeichnetes Glück verdankt es hauptſächlich dem genauen Anſchmiegen an die Individualität der vorzüglichſten Künſtler, die (1803) die Berliner Bühne ſchmückten, wo jeder einzelne Charakter nach dem ſchon vorhandenen gezeichnet ſchien. Die hieraus entſpringende treffliche, durchaus abgerundete Darſtellung, und die Leichtigkeit, mit der jeder Zuhörer ſich dieſe Muſik aneignen konnte, mußte es für eine Zeit zum Lieblingskinde des Publikums machen, und ſtets wird es, mit dieſem Maaßſtabe gemeſſen, eine ungemein liebliche Erſcheinung in der Theaterwelt ſein.

Von größern Arbeiten hat Himmel's Vasco di Gama und ſeine Trauerkantate auf den Tod Friedrich Wilhelm II. am meiſten in der Welt gewirkt. Weniger gefiel eine ſpätere Oper: Die Sylphen (1807), und gänzlich mißfiel ſein letztes Werk: Der Kobold, für das Wiedner Theater in Wien geſchrieben. Als Clavierſpieler hatte Himmel einen außerordentlichen Zauber im Anſchlage, und eine Süßigkeit des Vortrages, der ohne eigentliche große Virtuoſität allgemein entzückte.

Er ſtarb vor zwei Jahren als Königl. Preuß. Kapellmeiſter, und mit Recht können alle Freunde lieblichen, gefühlvollen Geſanges ihn beklagen.

Ueber:

Morlacchi's Oratorium „Isacco",

aufgeführt zu Dresden am heiligen Oſter-Vorabend.

(Dresden 20. März 1817.)

Wenn das Höchſte und Heiligſte des Lebens angeregt wird, und die erhabenen Bilder und Erinnerungen der Religion die Seele durchdringen, — da darf wohl der reinſte Aushauch menſchlichen Gefühles, die erhebende Tonkunſt nicht fehlen.

Sie, die mehr Tochter als Nachahmerin der Natur, in ihrer feierlich geheimnißreichen Sprache, Andacht gebend und erzeugend, unmittelbar auf das Gemüth wirkt, und tiefer Rührung Herrſcherin iſt.

Wie weiſe umfaſſen die kirchlichen Gebräuche die menſchliche Empfindung: das höchſte Leid in ſchauerlich feiernder Stille, das wiedergegebene Heil, mit des Tones freiem Aufſchwunge zum Schöpfer.

Herrlich und erhaben iſt es, für dieſen Zweck ſeine Kraft verſuchen zu dürfen, und befriedigend könnte dem Künſtler das Bewußtſein, gewirkt zu haben, genügen; aber wohl iſt es ihm doch auch nicht zu verargen, wenn er das, was er mit Liebe ſchuf, auch dem Sinne ſeiner Zuhörer näher bringen möchte.

Selten erſcheinend, ſchnell vorüberwandelnd iſt das Reſultat langer Anſtrengung. Vergönnt mag es alſo ſein, es gleichſam im Vorüberfluge etwas aufzuhalten, zumal wenn man glaubt, in der Behandlung des Stoffes ſich anderer Mittel, als die Vorgänger bedient zu haben, deren Wirkung durch nähere Bezeichnung derſelben weniger zweifelhaft den Zuhörer überraſchen ſoll.

Herr Kapellmeiſter Morlacchi hat Metaſtaſio's Oratorium: Isacco, Figura del Redentore, neu bearbeitet. Mit freundlich ehrendem Zutrauen hat er den Wunſch geäußert, daß ich in meines Vaterlandes Sprache das Organ ſein möge, das ſeine Anſicht und Abſicht bei der Compoſition dieſes Oratoriums den Hörern deſſelben entwickle, und mit Freude und kunſtbrüderlichem Eifer will ich es verſuchen, ſeinem Willen zu entſprechen.

Die Maſſe der Hörer beurtheilt ſehr oft eine Arbeit blos deshalb lieblos oder hart, weil ſie nicht den Maßſtab anlegt, nach deſſen Verhältniſſen das Werk geſchrieben iſt, oder nicht aus dem Geſichtspunkte es ſieht, wie der Componiſt, vermöge ſeiner Talente, Bildung, und daraus entſpringenden Ueberzeugung und Willen, es nothwendig nur ſehen kann.

Im gewöhnlichen und allgemeinen Sinne iſt deutſches Werk italieniſchem Sinne ſo fremd und unbehaglich, wie italieniſches dem deutſchen. Kunſtbildung und Vertrautheit unterſcheidet und liebt an jedem das in ſeiner Art Vorzügliche. Vollendete Wahrheit aber behauptet in allen Zonen ihre Rechte ſiegend über alle kritiſche Anſichten, die am Ende doch auch nur in einer Wahrheit ſich auflöſen müſſen.

Wünſchenswerth und wahrhaft befördernd iſt aber jene Kritik, die wohlwollend mit den Augen des Componiſten ſehen will, es ihm aber zugleich ſagt, denſelben dadurch ſich ſelbſt entſchleiernd, und ihm ſein eigenes Geheimniß enträthſelnd, da jedes Weſen in der verzeihlichen und natürlichen Befangenheit des eigenen Geſichts- und Fähigkeits-Kreiſes lebt.

Rühmlich und volle Anerkennung verdienend iſt es ſchon, wenn, nach dem Kunſtglauben und Bedarfe eines fremden Landes gebildet, man fühlen lernt, daß dieſes nicht ausreiche auf anderm Boden. Es iſt dies ſchon ein ſchöner Schritt vorwärts auf der Bahn, und man hat dabei nur die Schwierigkeit hoch zu beachten, die Form nicht für die Sache zu nehmen.

Herr Kapellmeiſter Morlacchi hat dieſes rühmliche Streben

ſchon in ſeinen letztern Arbeiten an den Tag gelegt, und bei dieſem Oratorium vielleicht noch mehr im Sinne und Auge gehabt.

Die frühere Behandlung des Textes war nach ſeiner Anſicht auch den Forderungen früherer Zeit angemeſſen. Die Secco Recitativi, vielen Arien und wenigen Chöre verbreiteten eine Leere, die dem an muſikaliſchen Reichthum gewöhnten Ohre der jetzigen Muſikwelt kaum genügen würde. Er hat alſo das Ganze in muſikaliſch beſtimmtere Formen gekleidet; die Worte, außer den ſich als Arien, Duetten, ausſprechenden Muſikſtücken, nicht ſowohl blos als accompagnirte Recitative behandelt (wo Wahrheit des Ausdrucks doch noch größtentheils das Verdienſt des Sängers iſt), ſondern er hat dieſelben an eine beſtimmtere muſikaliſch-rhythmiſche Deklamation gefeſſelt, wodurch das Ganze mehr zu einem großen, in verſchiedenen Takt- und Tempo-Arten ſich bewegenden, Muſikſtücke wird. Nächſtdem lag ihm beſtimmte Charakterzeichnung der handelnden Perſonen am Herzen, und ſinnreich ſuchte er mehrern Stellen des Textes, die nur für Eine Stimme berechnet waren, Stoff zu Duetten, Terzetten und Chören abzugewinnen. Ein Verfahren, was wohl lobenswerth erſcheinen kann in dem Gefühle des Bedürfniſſes deſſelben, und da es Frevel geweſen wäre, eines Metaſtaſio Dichtung mit fremden Einſchiebſeln zu verunſtalten, welches weniger durch einige Abkürzung deſſelben zu befürchten war.

Hiermit glaube ich nun den Willen und die Anſicht des Componiſten ausgeſprochen zu haben; und es würde mich innig freuen, wenn ich dadurch zur erhöhten Wirkung ſeiner Abſicht beizutragen im Stande war.

Der Weg zum Ziele iſt breit und mannigfach geſtaltet, wir haben alle Platz darauf; er iſt auch ſteil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunſt ſeien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künſtler aus.

Ueber:

„Helena“,

Oper von Mehul.

(19. April 1817.)

Bei der Anzeige der, Dienstag den 22. April 1817, zum ersten Male auf unserer Bühne erscheinenden Oper: Helena, nach dem Französischen des Bouilly, von Treitschke, Musik von Mehul, — habe ich blos, auf die von mir in den letzten Januarblättern dieser Zeitung, bei Gelegenheit der Oper: Jakob und seine Söhne, versuchte Bezeichnung der Eigenthümlichkeiten dieses trefflichen Meisters zurückweisend, noch zu bemerken: daß Helena um fünf Jahre früher als Jakob und seine Söhne geschrieben wurde, und uns heiteres, ländliches Leben mit dem schön eingeflochtenen Gegensatze leidenschaftlicher Erregung und Charaktere zu vernehmen giebt.

Obwohl in ganz anderer Gattung und Colorit, wird doch dem aufmerksamen Hörer auch hier wieder das sich selbst treu Bleibende und Selbständige des Componisten unverkennbar sein.

Dem musikalischen Gastrechte zu Folge, das dem Fremdlinge gern vergönnt, alle Mittel zur größern Entfaltung seines Talents anzuwenden und zu benutzen — werden Herr und Madame Weixelbaum, die die Rollen des Constantin und der Helena geben, eine Cavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen, fordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerks gebührt, zur richtigen Beurtheilung desselben.

Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wiederholt in's Gedächtniß zurückzurufen: daß wir die Ehre, eine deutsche Opern-Gesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen, und daß alle Vorstellungen in dieser Beziehung nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers — (aber ja nicht als ein schon wirklich existirender) betrachtet werden müssen, die uns Mittel geben, fremde Talente würdigen und zu

ſpäterer Benutzung kennen zu lernen, und als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunſtbildung der ſchon vorhandenen.

Nur die Zeit bringt Roſen.

Ueber:

„Johann von Paris“,

Oper von Boieldieu.

(1. Mai 1817.)

Sonnabend den 3. Mai zum erſten Male: Johann von Paris, Oper in zwei Aufzügen, nach dem Franzöſiſchen des St. Juſt, mit Muſik von Boieldieu.

Die Gattung, welcher dieſe Oper angehört, hat ſich ſeit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet, und von da auch über Deutſchland verbreitet. Man hat ſie mit der Benennung von Converſations-Opern zu bezeichnen geſucht, da ſie meiſt ohne Rückſicht auf ihre hiſtoriſchen Beziehungen — durch welche ſie uns zuweilen ſehr fern gerückt werden, — doch nur das eigentliche Geſelligkeits-Leben der jetzigen, oder vielmehr zunächſt der franzöſiſchen, Welt enthalten.

Sie ſind die muſikaliſchen Schweſtern der franzöſiſchen Luſtſpiele, und geben uns, wie dieſe, das an jener Nation Liebenswürdigſte. Heitere Laune, ſpielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weiſe durch einige hübſche Situationen herbeigeführt, ſind dieſen Opern eigenthümlich, und durch den Geſchmack der Nation ſo zur Hauptſache erhoben, daß man (wie bei ihren Luſtſpielen) eine ſehr große Zahl derſelben nennen könnte, die ſich in Hinſicht der Art der Erfindung, in Zuſchnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen, und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials von einander unterſcheiden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegenſatze des dem deutſchen und italieniſchen Gemüthe eigenen tiefern leidenſchaftlichen Gefühls, als Repräſentanten des Verſtandes und Witzes auf. Namentlich, und hauptſächlich in muſikaliſcher Hinſicht. So wie der deutſchen innigen Phantaſie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, ſie aufzuregen, um in herrlichen Maſſen ein Tongemälde auszuführen, — der glühenden italieniſchen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung ꝛc. daſſelbe erzeugt, (was dann auch allenfalls wieder, dieſer Worte entkleidet, doch noch als ſprechendes Seelenbild allein durch ſich beſtehen würde, wie die höhere Inſtrumental-Muſik z. B.) — ſo iſt es der franzöſiſchen Muſik eigen, nur meiſt durch das Wort allein Werth zu haben, da ſie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig iſt.

Den ausgezeichneten Meiſtern der Kunſt bleibt es vorbehalten, dieſe Gattungen von einzelnen National-Charaktern zu erſchaffen, einander zu nähern, zu verſchmelzen, und ſo der Welt angehörig zu machen. Unter dieſen Wenigen möchte Boieldieu wohl faſt den erſten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Componiſten behaupten; wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Iſouard an die Seite ſetzt. Beiden ſind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch ſeinen fließenden, ſchön geführten Geſang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke, wie des Ganzen, durch die treffliche, ſorgſame Inſtrumentirung, und die Korrektheit, die, den Meiſter bezeichnend, allein Anſpruch auf Dauer und klaſſiſches Leben in der Kunſtwelt giebt — immer weit allen ſeinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Mehul gleich zu achten iſt, ſo zieht ihn andern Theils ſeine Neigung mehr zu heiteren italieniſchen Formen, und er ſtellt das Muſikaliſch-Melodiſche höher, ohne der Wahrheit des Wortausdruckes deshalb etwas zu vergeben.

Dieſer charakteriſtiſche Zug ſeiner Kunſtſchöpfungen iſt ein doppelt großer Beweis ſeines ſelbſtſtändigen Talents, da er, als Verehrer Cherubini's, den größten Theil ſeiner Studien bei dieſem Meiſter gemacht haben ſoll.

Die erſten Grundlagen erhielt er von Broche, dem Organiſten der Domkirche ſeiner Vaterſtadt Rouen, wo er um das Jahr 1770 geboren wurde.

In den 90er Jahren kam er nach Paris, erhielt die Stelle als Lehrer des Pianofortes am Conſervatorium der Muſik, und zog bald die Aufmerkſamkeit des Publikums durch mehrere gelungene theatraliſche Werke und eine Anzahl vielgeſungener und beliebt gewordener Romanzen auf ſich.

Von 10 bis 12 Opern, die in dieſe Epoche fallen, haben ſich in Deutſchland am meiſten verbreitet — Ma Tante Aurore und Le Calife de Bagdad. 1813 wurde er in Petersburg zum Kaiſerlichen Kapellmeiſter ernannt, iſt aber ſeitdem wieder nach Paris zurückgekehrt.

Das bedeutendſte Aufſehen machte ſein Johann von Paris, der überall Verehrer fand, und deſſen Erſcheinen auf unſerer Bühne wir der trefflichen Künſtlerin, Madame Grünbaum, gebornen Müller, erſten Sängerin des Ständiſchen Theaters zu Prag, die die Prinzeſſin von Navarra als Gaſtrolle geben wird, zu verdanken haben.

Neuerdings gefielen von Boieldieu: Le nouveau seigneur de Village und neueſtens ſein: Fête de Village voisin. Eine große Oper: Isaure de France, und eine komiſche: Le Chaperon rouge, von ihm, werden jetzt auf der Pariſer Bühne erwartet.

Als Inſtrumental-Componiſten kennt man ihn durch verſchiedene Sonaten, Concerte ꝛc. für Pianoforte und Harfe, die aber ſeinem Verdienſte eben keinen namhaften Zuwachs zu verſchaffen im Stande ſind, das ſich um ſo erfreulicher für das Dramatiſche entfaltet hat.

Ueber:

„Das Lotterieloos“,

Oper von Isouard.

(7. Mai 1817.)

Sonntag den 11. Mai zum ersten Male: Das Lotterieloos, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Nicolo Isouard.

Diesen Lieblings-Componisten der jetzigen französischen Musikwelt, der sich Familienverhältnisse halber, früher meistens blos Nicolo de Malte nannte — habe ich nicht das Vergnügen zum ersten Male dem hiesigen Publikum vorzuführen, indem seine erste Oper: L'avviso ai maritati, die er zu Florenz schrieb, schon 1795 hier aufgeführt wurde.

1775 zu Malta geboren, machte er auch da seine ersten musikalischen Studien, die er sodann in Palermo, Neapel, Florenz, und später in Paris fortsetzte. Den Resultaten derselben zu Folge, scheint ihn sein lebendiger, reger Sinn mehr zu dem auf der Bühne Wirkenkönnenden, als zu der vollendeten Herrschaft über alle Geheimnisse der harmonischen Baukunst in ihrer klassischen Vollkommenheit gezogen und gebracht zu haben.

Reiche Erfindungsgabe und eine gewisse Frische von Ideen bei Bezeichnung der Charaktere haben beinahe allen seinen Werken den entschiedensten Beifall erworben, wenn gleich der Mangel an innerer Vollendung und Feile sie dem strengeren Forscher nur als geistvolle Skizzen durch die mit wahrhaft regem Leben bezeichneten Melodie-Contoure zeigt, denen aber jene begründete Haltung fehlt, die allein dem Meister angehörig ist.

In Italien und Malta schrieb er 10 bis 12 Opern, die sich wenig verbreitet haben. In Frankreich hingegen 20 bis 22, von denen die meisten sich großen Beifalls erfreuten. Namentlich des ausgezeichnetsten seine Cendrillon (Aschenbrödel, 1810), die in Paris

90 Mal hinter einander gegeben wurde, und auch in Deutſchland beinahe durchgehends großes Glück machte.

Ganz etwas Charakteriſtiſches möchte aus der Bemerkung hervorgehen, daß, trotz des Beifalls, den dieſe Oper überall erhielt, doch vielleicht die wenigſten Hörer derſelben wiſſen, wer ſie componirt hat; und daß — beſonders in Deutſchland — ſeine Opern gern geſehen werden, ohne daß ſein Name bedeutend verehrt würde. —

Un jour à Paris — Michel Ange — Le Médecin turc — Cimarosa und neueſtens Joconde haben ſich bei uns am meiſten verbreitet.

Das Lotterieloos gehört offenbar mit zu den lieblichſten Schöpfungen, in welcher er ſein, ausſchließend der Converſations-Oper angehöriges, Talent auf das Beſtimmteſte durch blühende Melodieen und wahrhaft dem reinſten Frohſinne angehörige Farbengebung bewährt.

Iſouard privatiſirt zu Paris, wo er auch als vorzüglicher Clavierſpieler geſchätzt wird, und man erwartet gegenwärtig von ihm auf dem großen Operntheater die von Etienne gedichtete Oper: Aladin, ou la lampe merveilleuse.

Ueber:

„Raoul Blaubart“,

Oper von Gretry.

(13. Mai 1817.)

Sonntag den 18. Mai zum erſten Male: Raoul Blaubart, Oper in 3 Akten, nach dem Franzöſiſchen des Sedaine, von Dr. Schmieder, Muſik von André Erneſt Modeſt Gretry.

Die Gaſtvorſtellungen der trefflichen Meiſterin des Geſanges, Madame Grünbaum, ſchenken uns dieſe intereſſante Oper, als ihren Schlußſtein für jetzt; und ſomit möchten ſie wohl den Zweck der

Künſtlerin, ſich in den verſchiedenſten Gattungen der Geſangsarten zu zeigen — erreicht haben.

Die reine Naturſprache eines ſich die eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut ſeiner Phantaſie zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten ſich verwirrend, nur wieder auf ganz eigenthümliche Weiſe, die ſeinen Irrthümern meiſt einen hohen, ſeltſamen Reiz verleiht, die Schranken überſpringt, hat den Werken Gretry's ein ſo eindringliches Intereſſe zu verſchaffen gewußt, daß man von ihm eine eigene Kunſt-Epoche in Frankreich berechnen kann; indem ſeine Melodie-Formen und Behandlung der dramatiſchen Muſikſtücke eine Art von feſtſtehender Typus für alle Uebrigen wurden, die die Gunſt des Publikums beſitzen wollten.

1741 in Lüttich geboren, in Rom 1759 Muſik ſtudirend, erkannte er, einer Aeußerung in ſeinen Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris 1797) zu Folge, nur den Componiſt Caſali daſelbſt für ſeinen wahren Lehrer an, und ſprach dabei ſeine ganze ſpätere Anſicht und Arbeitsweiſe durch die Bemerkung aus, daß dieſer Alles auf den Effekt hingeleitet habe.

Dieß iſt das Bezeichnendſte und in der damaligen Zeitepoche, den 60er Jahren, neu Hervortretendſte in der Gretry'ſchen Muſik; nämlich, das Streben, der Wahrheit des Wortausdruckes und der die Charaktere treffend bezeichnender Melodieen auf's Vollkommenſte zu genügen, worin ihn ſeine Zeitgenoſſen Pergoleſe gleichſtellten, der aber bei weitem korrekter und mehr Herr aller Mittel war, als Gretry, welcher ſich auf keinerlei Weiſe in Erreichung dieſes Zieles durch Beſchränkung irgend einer Art hindern ließ, und daher oft in der Verlegenheit, ſeine Ideen den Grundſätzen des harmoniſchen Baues anzuſchmiegen, die ſeltſamſten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich naive Querſtände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial ausſprachen.

Vielleicht iſt Gretry der einzige der in Frankreich erblühten Componiſten, der bedeutend lyriſchen, ja ſogar oft romantiſchen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unſchuld ſeiner Melodieen, deren Rhythmen ſich immer nach dem Bedürfniſſe des Augenblicks

und nicht nach feſtgeſtellten Formen richteten und erzeugten, ſind vergeblich zu erreichen verſucht worden. Ueberſtrahlt haben ſeine Werke alle die ſeiner Zeitgenoſſen, Monſigny, Dallayrac, Martini ꝛc., welche auch jene von ihm eröffnete Bahn betraten, die für die komiſche und lyriſche Oper, nur etwas dem Zeitgeiſte genähert, noch jetzt von Berton, Le Sueur, Boieldieu ꝛc. verfolgt wird und deren Muſikgattung ſelbſt durch die muſikaliſche Revolution des rieſenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete, keine bedeutende Veränderung in ihrem innern Weſen erlitten hat.

Gretry hat gegen 70 dramatiſche Werke geſchrieben. In allen Theilen Deutſchlands ſind davon die meiſten unzählige Male gegeben. Ich nenne nur: le Tableau parlant, les deux Avares, Zemire et Azor, la Rosière de Salenci, le jugement de Midas, Richard Coeur de Lion etc. Am wenigſten kennt man ſeine Pierre le Grand, Guillaume Tell, Amphitryon etc.

Der Stoff des Fürſt Blaubart iſt aus dem uralten Mährchen gleiches Namens entlehnt, und hat ſich, nebſt Richard Löwenherz und Zemire und Azor, am meiſten beliebt erhalten, ja, iſt am wiederholteſten von den Theaterdirektionen hervorgeſucht und erneuert auf die Bühne gebracht worden.

Bei einer ähnlichen Veranlaſſung in Wien hat man es dem Bedürfniſſe des Zeitgeſchmackes gemäß und für nöthig erachtet, die würzigere, reichere Inſtrumentation, die jenen eigen, auch dieſem Werke zu erhöhter Wirkung deſſelben beizugeben.

Dieſe Bearbeitung hat der verſtorbene Kapellmeiſter Fiſcher mit großer Liebe und Einſicht übernommen, und wenn es gleich dem Kunſtkenner unſtreitig werther ſein würde, die Oper ganz in ihrer Originalgeſtalt zu hören, ſo iſt es doch von der andern Seite nicht zu leugnen, daß ſie durch dieſe Bearbeitung dem Sinne unſerer jetzt lebenden Muſikwelt näher gebracht worden, ohne der Eigenthümlichkeit ihrer Ideen beraubt worden zu ſein. Shakeſpeare's, Calderon's und Anderer Werke leiden unter demſelben Drucke. — —

Daß wir es ſo geben, beruht auf mehreren Gründen, vorzüglich aber auch auf der Ueberzeugung, den Manen Gretry's dadurch

nicht unwürdig zu begegnen, ja, es der Faſſungs- und daher Würdigungs-Gabe des dermaligen muſikaliſchen Publikums vertrauter und liebevoller gemacht zu ſehen.

Auch als politiſcher Schriftſteller hat ſich Gretry 1801 (de la Vérité, 3 Vol.) gezeigt. Seine muſikaliſchen Abhandlungen aber beweiſen die gänzliche Unwiſſenheit in der muſikaliſchen Literatur, und wie ſehr er Alles aus eigenem Gefühle geworden und gefunden, indem er Dinge, die in Deutſchland faſt jeder Chorknabe ſeit Jahrzehnten kennt, für ganz neu gemachte Entdeckungen anſieht.

Doch das gehört in das große Regiſter der franzöſiſchen Gelehrſamkeit.

Ueber:

„Das Waiſenhaus“,

Oper von Weigl.

(1. Juni 1817.)

Mittwoch den 4. Juni wird zum erſten Male auf unſerer Bühne gegeben: Das Waiſenhaus, Oper in 2 Akten, von Treitſchke, Muſik von Joſeph Weigl.

Ein deutſches Original-Werk, 1808 für und in Wien geſchrieben. Das Glück, das dieſe Oper und ihre nächſte Schweſter, die Schweizer-Familie, in Wien und dem größten Theile Deutſchlands machte, brachte für kurze Zeit eine Anzahl Rührungs-, Leidens- und Schmerzens-Opern in Schwung, deren Sentimentalitäts-Leben aber, außer jenen beiden genannten, dem baldigen Tode nahte, und mit dem Bergſturze (Oper in zwei Akten von Weigl, 1812) dieſe Epoche beſchloß.

Es iſt immer anziehend, zu ſehen, wie Künſtler und Publikum ſich gegenſeitig beſtimmen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerkſamkeit der Welt auf ſich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entſtehen macht, ſondern wie

es auch den Schöpfer deſſelben beſtimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuwandeln, und ſich lieber den ſicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und ſie beizubehalten, als durch neue Verſuche den ſchön lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenoſſen auf's Spiel zu ſetzen. Daher kommt es wohl, daß ſelbſt bei bedeutenden Meiſtern, z. B. Winter ꝛc., immer nur eines ihrer Werke den Culminationspunkt macht.

Obwohl von jeher Joſeph Weigl eine ungemeine Fülle weicher, ſchmeichelnd eindringender Ideen zu Gebote ſtanden und alle ſeine Arbeiten belebten (tadelloſe Korrektheit verſteht ſich von ſelbſt), ſo ſcheinen doch auch die obengenannten Opern eine eigene Kunſt-Periode ſeiner Compoſitionen zu bezeichnen. Merklich unterſcheiden ſie ſich in Styl und Haltung von den früher ſeinen Ruf begründenden Werken, von welchen ich nur La Principessa d'Amalfi, und hauptſächlich — neben einer Anzahl der melodiereichſten und üppig reizenden Balletmuſiken — L'amor marinaro (Der Korſar aus Liebe) nenne. Dieſer Gattung ſchließt ſich noch ſeine Uniform an, doch ſchon weniger; und nur das Waiſenhaus und die Schweizerfamilie haben ganz dieſe weichliche, fleißige und kenntnißreiche Sammtmalerei, die ſeine Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Seine Art und Weiſe, zu ſchreiben, gehört recht eigentlich der Wiener Muſikſchule an, — durch die Gediegenheit und in allen Theilen ſorgfältige Feile der Werke Mozart's und Haydn's begründet.

Hervorſtechend iſt bei Weigl die Neigung zu ungeraden Takt-Arten, die Stimmführung der Violine in den höhern Lagen, und das Streben, jedes Muſikſtück möglichſt melodiſch abgerundet zu geben, und mehr dadurch, als durch die höchſte Richtigkeit und Wahrheit des Deklamatoriſchen, die ſceniſche Forderung zu erfüllen. Vielleicht entwickelte ſich dieß aus den vielen Ballet-Muſiken, die er ſchrieb.

Dem Geiſte der ernſten dramatiſchen Gattung ſcheint ſich ſein Talent nicht gern anzuſchmiegen, und ſein Hadrian trägt

keineswegs den Stempel der Größe, die dieſer Stoff zu verlangen berechtigt iſt, weshalb er auch keine ſehr beachtete Aufnahme in der Muſikwelt fand. Dagegen hat man Oratorien von ihm, die würdevoll und meiſterhaft geſchrieben ſind.

Joſeph Weigl, 1765 zu Wien geboren, machte ſeine erſten Studien nach Albrechtsberger und unter Salieri's Leitung, beſuchte auch Italien und ſchrieb daſelbſt mit Glück. Doch brachte er den größern Theil ſeines Lebens in Wien zu, wo er als K. K. Kapellmeiſter und Operndirektor angeſtellt iſt.

Für die Kammer hat er ſehr wenig geſchrieben. Aber noch verdient Erwähnung, daß er ſich bei den Opern, die ſeine Theilnahme zu erregen wiſſen und deren Leitung er übernimmt, als ein trefflich Dirigirender auszeichnet.

Ueber:

Madame Grünbaum als Sängerin.

(2. Juli 1817.)

Sie wollen meine Meinung über Mad. Grünbaum wiſſen, hier iſt ſie über das dieſe Sängerin Bezeichnendſte. Stimme iſt das Naturgeſchenk, das ich gleich abrechne, weil deſſen Vorzüglich- oder Mittelmäßigkeit ſich verſtändlich genug für Jedermann ausſpricht, und ſo herrlich es auch iſt, doch noch nicht allein den Sänger macht; ſo wenig als eine ſchöne Figur den guten Tänzer. Das von der Natur gegebene Metall aber, es ſei nun ſpröde, geſchmeidig oder weich, ſo ſich unterthan zu machen, daß es in alle zur Ausübung nothwendige Formen willig und ſcheinbar zwanglos ſich ſchmiege, iſt das, was den wahren Künſtler beweiſt, und Viele mit den Worten: „vollkommene Schule“, ausdrücken wollen.

Welche ungeheuere Forderungen macht man an eine gute deutſche Sängerin! Sie ſoll vor allem den Zauber der italieniſchen Geſchmeidigkeit und Zierlichkeit haben. Sodann die höchſte deklamato-

riſche franzöſiſche Leichtig- und Leidenſchaftlichkeit, und natürlich am Ende auch die deutſche einfache, tief fühlende und Wahrheit fordernde Geſangsweiſe. Wie bequem hat es eine Sängerin in Italien! Ihr ganzes Leben hindurch bewegt ſie ſich in einer und derſelben Sphäre. Ihrer Stimme, ihren Fähigkeiten muß Alles vom Componiſten angepaßt, — die Schwächen derſelben verdeckt, die Schönheiten und Naturgaben hervorgehoben werden. Kommt etwas Anderes, Unbequemes vor — enthalte es auch die höchſte Kunſtſchönheit — mit dem ganz einfachen Grunde: non è scritto per me, wird es bei Seite gelegt und das nächſte beſte Gurgelrechte an deſſen Stelle geſetzt.

Mad. Grünbaum iſt Herr und Meiſterin ihrer Stimme. Jeder Ton ſteht ihr mit ſeiner längſten Dauer, Schwellung und Reinheit allein und in jeglicher Verbindung, zu Gebote. Ihre Paſſagen ſind deutlich, geperlt, nicht ein über die Töne Rutſchen, Herunterpoltern oder Hinaufhuſten. Jeder einzelnen Klangſtufe in denſelben widerfährt ihr Recht; denn man könnte z. B. in ihren Läufen durch die halben Töne, hinauf oder herab, ihr kühn auf jeder beliebigen Stelle ein Halt! zurufen, und den letzten Ton immer noch ſo rein und gediegen finden, wie ihn nur der Inſtrumentiſt gewöhnlich geben kann.

Nächſtdem ehrt ſie, laut und weitſchallend ſei es geſagt, das Kunſtwerk, in dem ſie Theil des Ganzen iſt, und ſieht es nicht als ein allerunterthänigſt zuſammengetragenes Tonneſt an, in dem Alles nur um ihretwillen da wäre. Daher ſingt ſie jede Gattung mit dem ihr zugehörenden Charakter (wie einfach ſang ſie die Romanze im Lotterieloose, verſchmähend um der Sache willen den lauten Beifallruf, den gewiß zu erringen, ihr durch ein paar kühne Paſſagen ſo leicht geweſen wäre!), ſchließt ſich in Enſembleſtücken mit der Präciſion eines Inſtrumentaliſten an das Ganze an, und zerreißt und mißhandelt nicht Alles, was man Taktverhältniß und muſikaliſche Einſchnitte heißt, wo ſo oft das Orcheſter ſchon ſeine muſikaliſche Rede geſchloſſen hat, und dann der Sänger, mit aller möglichen Bequemlichkeit und empörenden Verachtung alles rhythmiſch muſikaliſchen Gefühles und Geſetzes, gelegentlich einen halben Takt ſpäter ſchließt, um eine wohlgefällige Tirade anzubringen, während

das Orcheſter ſchon wieder etwas Anderes ſagt. Daß ſie ſich dergleichen nie zu Schulden kommen läßt, beweiſt auch, daß ſie Muſikerin im eigentlichen Sinne des Wortes iſt. Dieß bewährt ſie auch bei ihren Verzierungen und Kadenzen, die nie ganz willkürlich in's Blaue hinaus wirbelnde Raketen ſind, ſondern ſich ſelbſt in ihrer Freiheit doch in gewiſſen takt- und harmoniegemäßen Einſchnitten bewegen, die ihre Vollendung bezeichnen, und es dem Hörer leicht machen, ſie zu begreifen und zu verfolgen. Die Ruhe, mit der ſie dieſes macht, und die Herrſchaft über alle Grade von Schwäche und Stärke in Höhe und Tiefen der Paſſagen, bezeugt ihre Meiſterſchaft; und von dieſer geht das Wohlgefallen des Hörers aus, der, ungetrübt von Angſt für das Gelingen, rein die Kunſtfertigkeit genießt.

Daß ſie rein intonirt, einen guten Triller beſitzt, richtig und daher unbemerkt Athem holt, große Kantilenen eben ſo mit dem gehörigen Portamento zu geben weiß, als flüchtige Paſſagen mit Leichtigkeit — verſteht ſich von ſelbſt, als Eigenſchaften, ohne die man nicht Anſpruch auf den Namen einer bedeutenden oder großen Sängerin machen darf.

Wenn übrigens auch bei Madame Grünbaum noch manches zu wünſchen übrig bleiben ſollte, ſo hängt das mit dem alten Spruche: „Es iſt nichts vollkommen unter der Sonnen," zuſammen. Daß aber die Sonne nicht viel ſo vollkommene Sängerinnen, wie Mad. Grünbaum iſt, beſcheint — will ich recht gern, meiner Ueberzeugung gemäß, beſcheinigen.

Ueber:

„Lodoiska",

Oper von Cherubini.

(13. Juli 1817.)

Donnerſtag den 24. Juli erſcheint auf dem Königl. Theater zum erſten Male: Lodoiska, große Oper in 3 Akten. Muſik von Cherubini.

Einer der wenigen Kunſt-Heroen unſerer Zeit, der, als klaſſiſcher Meiſter und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geſchichte der Kunſt hell erglänzen wird.

Die Tendenz ſeiner Geiſteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens — obwohl jeder auf ſeine ihm rein eigenthümliche Weiſe — dem in unſerer Zeit Vorherrſchenden — dem Romantiſchen an.

Ernſt, oft bis zum düſtern Brüten — ſtets die ſchärfeſt-bezeichnendſten Mittel wählend, daher glühendes Colorit — gigantiſch groß im Auffaſſen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energiſch — manchmal ſcheinbar abgeriſſen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachteſten innern Zuſammenhange ſtehend, mit dem üppig gewürzteſten harmoniſchen Reichthume geſchmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieſes Tonſchöpfers ausmachen, und die Tiefe ſeines Gemüthes — das, bei den großgedachten Conturen und Maſſen, die reichlichſt ausgeſtattete Ausführung jedes ſcheinbaren Nebenzweiges ſorgfältig berückſichtigt beurkunden — das iſt ſeine Weiſe.

Aus Letzterem entſpringt es oft, daß der, welcher nicht im Stande iſt, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Verſuchung kommt, einen Theil für's Ganze zu nehmen, und ſo auf Abwege zu gerathen, die ihn die Abſicht des Componiſten nicht errathen — oder zerſtückelt erſcheinen laſſen. Dieß geſchieht vorzüglich der unglückſeligen Klaſſe der ſelbſtzufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunſtfreund wird es ergreifen, ſelbſt wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen, und er hinterher den Kopf ſchüttelt, es faſt ſich ſelbſt übelnehmend, daß ihn ſein Gefühl ſo ſeltſam überraſcht habe, gegen allen muſikaliſchen Anſtand, den er bisher in der gewöhnlichen Opern-Muſik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermuth iſt allen Arbeiten Cherubini's beigemiſcht, und ſeine humorreichſten und heiterſten Melodieen werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei ſeiner Art zu arbeiten läßt ſich am allerwenigſten die ohnedieß ſo einſeitig bezeichnende und das Kunſtwerk ſo elend in zwei

Hälften theilen wollende Redensart: dieß oder jenes Muſikſtück ſei beſonders ſchön inſtrumentirt, anwenden. Ein wahrer Meiſter hat im Augenblicke des Empfindens auch alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt ſich ſo wenig als der Maler eine nackte Geſtalt, die er erſt ſpäter mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Urſache deſſelben in der ihn erzeugenden Muskel ꝛc.; aber das Ganze muß ganz gedacht ſein, ſonſt bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden: iſt ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Geſtalt.

Bei Cherubini geht dieſes Verſchmelzen aller Mittel zum Total-Effekt oft ſo weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es iſt nicht zu läugnen, daß er der Melodie des ganzen Muſikſtückes oft das gewöhnlich als eigentlich Melodie führend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dieß allerdings nicht in ſeinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen iſt, ſo liegt auch wohl großentheils (namentlich in Arien, wo es am wenigſten zu billigen) Entſchuldigung für ihn darin, daß er für franzöſiſche Sänger, sive Schreier, ſchrieb, die den Ausdruck des Affektes mehr in der, durch die Orcheſter-Belebung höher potenzirten, Deklamation ſuchen, da hingegen der Italiener mehr durch ſich und durch den eigenen Gefühlsausdruck wirken will; und der Deutſche (Mozart) abermals beides in ſich zu vereinen ſucht.

Obige Vermuthung findet ihre Gründe in den verſchiedenen Werken Cherubini's. Diejenigen derſelben, deren Charakter die höchſte Leidenſchaftlichkeit erfordert, ſind ganz in dieſem Style geſchrieben, der auch ſeiner Natur am innigſten verwandt und lieb iſt. Das erſte dieſer Gattung war Lodoiska (Paris, 1791); ihr folgte, am meiſten hervorragend, Eliſa, 1794. Medea, 1797. Andere Gefühlsart heiſchend und Aller Herzen gewinnend erſchien 1800 les deux Journées, oder der allgemein hochgeliebte Waſſerträger. In Faniska (1806, Wien) verſchmolzen beide Gat-

tungen in Eins, nur ſcheint es mir manchmal, als habe Cherubini ſich doch zuweilen etwas Zwang angethan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geſchmack einige Rückſicht zu nehmen.

Wahrſcheinlich hätte ſein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchſt eigenthümliche), wäre er in ſeinem Vaterlande Italien, wo er zu Florenz 1760 geboren iſt, und bei Sarti ſeine bedeutendſten Studien machte, geblieben.

Merklich unterſcheiden ſich ſeine von 1780 mit Quinto Fabio begonnenen theatraliſchen Werke von dieſen ſpätern — deren Epoche mit Lodoiska begann — obſchon derſelbe tiefe Ernſt ſchon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf ſein Gemüth machten, beſtimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, ſo wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht deſſen Nachahmer wird, ſondern nur dadurch den ſchönen Anſtoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzten Opern, Pygmalion und die Abenceragen, haben ſich noch nicht in Deutſchland verbreitet; die bereits genannten aber deſto mehr.

Im Kammerſtyle hat man mehrere Kantaten ꝛc. von ihm; eine dreiſtimmige große Meſſe und eine vierſtimmige ſoll vollendet ſein.

Als einer der Inſpektoren des Conſervatoriums zu Paris, dankt die Kunſt viel ſeinem Eifer und ſeiner ächt künſtleriſchen Strenge.

Er lebt ſtill, eingezogen, im Kreiſe der Seinigen, iſt ſo beſcheigen als groß, und beurkundet auch als Menſch den wahren Künſtler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entſpringenden innern Ruhe ganz ſich dem innerſten Heiligthume der Kunſt nahen kann.

Ueber:

Das „Terpodion“ (Labesang).

Neues Instrument von J. D. Buschmann.

(29. August 1817.)

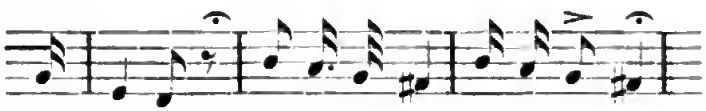
So benannte der kunstliebende und schützende Herzog von Gotha, wohlverdienter Weise und sinnvoll ein neu erfundenes musikalisches Instrument, dessen Entstehung die Welt hauptsächlich auch Seiner huldvoll thätigen Unterstützung verdankt, und welches die kunstliebenden Bewohner Dresdens baldigst in einem von dem Erfinder und Verfertiger desselben, Herrn Mechanikus Joh. Dav. Buschmann aus Friedrichsroda bei Gotha, zu gebenden öffentlichen Concerte zu hören das Vergnügen haben werden, nachdem es schon die Zufriedenheit und den Beifall Unseres Allergnädigsten und kunstkennenden Monarchen und dessen erhabener Familie zu erringen so glücklich war. — Herr Buschmann hat einen zwölfjährigen Fleiß darauf verwendet, ein Tastatur-Instrument von $5\frac{1}{2}$ Octave im Umfange zu Stande zu bringen, das den Ton aus — durch Reibung in Erzitterung gebrachten und also klingend- oder tönenden Holzstäben erzeugt. Dies ist ihm auf höchst ausgezeichnete Weise gelungen. Das Wie — vor der Hand noch sein Geheimniß. Die Qualität des Tons nähert sich, vermöge gleichen Erzeugungs-Princips, der Harmonika. Die Quantität desselben übertrifft letztere aber bei Weitem an Umfang, Stärke (vorzüglich der schönen Bässe), Reinheit und Fülle. Der Druck und das Ruhen des Fingers auf der Taste bestimmt Dauer, Schwellen, Vermindern und Kraft des Tons. Einzelne Regionen des Instruments ahmen bis zur lebendigsten Täuschung manche Blasinstrumente, — in diesen naturgemäßen Tongängen gespielt — nach. Dem gebundenen, ernsteren Style gehört zwar seine Natur zunächst an, aber die wirklich außerordentliche Leichtigkeit des Ansprechens der Töne, bietet zu schnellrollenden Figuren alle Mittel dar, und es hat darin, in seiner bequemen Form, und der fast vollkommenen Unverstimmbarkeit einen bedeutenden Vorzug vor

allen bis jetzt mir bekannten Erfindungen dieſer Art, ſelbſt das ſo ſchöne Harmonichord unſeres wahrhaft hochzuſchätzenden Mitbürgers, Herrn Kaufmanns, nicht ausgenommen.

Müllner und Weber über das von Letzterem componirte Lied der Brunhilde in Yngurd.

A. Müllner, über Carl Maria von Webers Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd, Act 5. Sc. 3.

So überraſchend auch das Ganze dieſer muſikaliſchen Andeutung mit meiner eignen Vorſtellung zuſammen trifft, ſo heg' ich doch einen Zweifel gegen die drei Takte:



Es ſcheint mir, daß hier das geometriſche Verhältniß der Noten gegen einander (ihre Zeitlänge) mit der proſodiſchen Quantität der Silben nicht übereinſtimme, welches allenfalls der Geſang erlauben mag, aber nicht die Deklamation, welche hier muſikaliſch geleitet werden ſoll. Die Proſodie giebt: will ich ſein — immer bei ihm ewig treu ihm.

Die Noten aber geben: will ich ſein — immer bei ihm, ewig treu ihm. Dadurch würden ich und ihm, als die Hauptvorſtellungen, hervorgehoben werden, und die Rede würde den Sinn bekommen: Ich will ſein Leichenſtein ſein, immer bei ihm, ewig ihm treu, anſtatt des richtigern: „Sein Leichenſtein will ich

ſein, immer bei ihm, ewig treu ihm. Ueberdies wird, ſobald die Sprecherin das bei und treu als kurze Silben ſpricht, der ſpondeiſche weibliche Reim, bei ihm und treu ihm, zu dem fehlerhaften männlichen, ihm auf ihm.

Vortrefflich dünkt mir hingegen das:

Mutter — Mutter ſingt!

Und hier ſcheint mir die Stelle zu ſein, wo die Rede in Geſang übergehen muß.

Nach dem achten Takte ſteht das diesfallſige Zeichen 𝄐 nach meinem Gefühle zu früh. Vielleicht gefällt es dem berühmten Tonſetzer, meine Anſicht nach den Grundſätzen ſeiner Kunſt zu berichtigen, in welcher ich leider ein Laie bin.

Der Sinn einer Rede kann durch Betonung verändert werden. Die Schrift hat für die Betonung keine ſichern Zeichen. In einer geſchriebenen Rede kann alſo der Leſer gar leicht einen andern Sinn finden, als der Autor hineingelegt hat. In den geſchriebenen Worten: Sein Leichenſtein will ich ſein (je serai sa tombe) kann der zweifache Sinn geſucht werden: c'est moi qui sera sa tombe, und c'est sa tombe que je serai. Jener würde nicht viel mehr ſagen, als was Brunhilde früher viel deutlicher zu erkennen giebt: daß es der Schmerz um Oscars Verluſt iſt, der ſie wahnſinnig macht, z. B. S. 289.

„Ach Gott! Ich weiß nicht wo er iſt geblieben,
Und ſeit er fort iſt, weiß ich alles ſchlecht."

Der zweite Sinn ſetzt dieſen Umſtand als bekannt voraus, und giebt dem Leſer ein Bild, welches durch dieſen Umſtand in der zerrütteten Einbildungskraft Brunhildens entſteht: ſie will Oscars Leichenſtein ſein, der dem Todten immer nah, und ihm immer treu iſt. Sie nimmt auch unmittelbar nach dem Liede S. 297 (der Göſchenſchen, nicht der Schaumburgſchen Ausgabe) eine Stellung, welche dieſer ausſchweifenden Vorſtellung gemäß iſt. Die Muſik

erweckt unmittelbar nur Gefühle. Bilder zur Anſchauung der Phantaſie kann ſie nur mittelbar (durch Verbindung der Erfahrungen im Gedächtniſſe) hervorbringen, ohngefähr wie wir den Tamino und die Schlange im Geiſte ſehen, wenn wir die Muſik hören, welche dieſe Opernerſcheinung ſtets begleitet. Hier alſo muß ſie, nach meinem Dafürhalten, ihre Macht bezähmen, um die Wirkung der bildlichen Anſchauung nicht zu ſtören, welche die Abſicht dieſer drei Verſe iſt. Dies thut unfehlbar eine ſolche Eintheilung des chromiſchen Notengewichtes, welche den urſprünglichen Sinn der Rede unkenntlich macht. Was mit dem Reiz des Tones dieſer Noten zu wirken iſt, muß, ſollte ich meinen, auch dann gewirkt werden können, wenn ich und ihm, gegen die vorangehenden Wörtchen will, bei und treu gehalten, die kürzeren Noten bekommen.

Ueberhaupt ſcheint es wenig gekannt zu ſein, und wenig bedacht zu werden, daß alle muſikaliſchen Verhältniſſe der Noten, der Töne, und der Tonarten geometriſche Verhältniſſe, (wie die ſogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ u. ſ. f.) die Verhältniſſe der Silben, Betonungen und Modulationen in der Rede aber arithmetiſche ſind, d. h. Differenzen, wie $a/a - x$, $a - x + y$ u. ſ. f. Daher kommt es, daß die Muſik den proſodiſchen Gang der Verſe, wie er in guter, ſinngemäßer Recitation hervortritt, nicht genau begleiten kann; denn ſie hat zur Begleitung der Sylbenquantität nur Brüche, deren Exponent die 2 iſt (eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note z. B. giebt es nicht), während der Redende die Zeitverhältniſſe der Silben viel feiner und unmerklicher abſtufen kann. Aber umkehren darf ſie dieſe Zeitverhältniſſe darum keineswegs, und was in der Rede wie 1 zu $1 + x$ ſich verhält, darf in der Muſik nicht wie 1 zu $1/x$ ſich verhalten.

Das Recht der Wiederholungen, im Allgemeinen ſcheint mir tief in der Natur des Geſanges, zumal eines Wiegenliedes, gegründet, und hier dünkt mir die Wiederholung bei: „Mutter ſingt," auch in der Rede am Platze, weil dieſelbe eben in Geſang übergeht. Sonſt aber halte ich dieſes Hülfsmittel der Muſik großen Mißbrauchs fähig. Es iſt eines von denen, wodurch die Göttlichkeit

der Kunſt um den Ruhm einer handwerksthümlichen Zunftmeiſterſchaft ſchnöde verhandelt zu werden pflegt.

Weber's Antwort auf vorſtehende Bemerkungen.

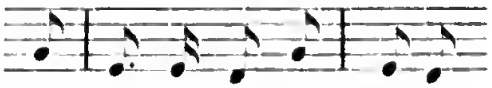
(Dresden 12. Sept. 1819.)

Nach meiner Anſicht iſt es die erſte und heiligſte Pflicht des Geſanges, mit der möglichſten Treue wahr in der Deklamation zu ſein.

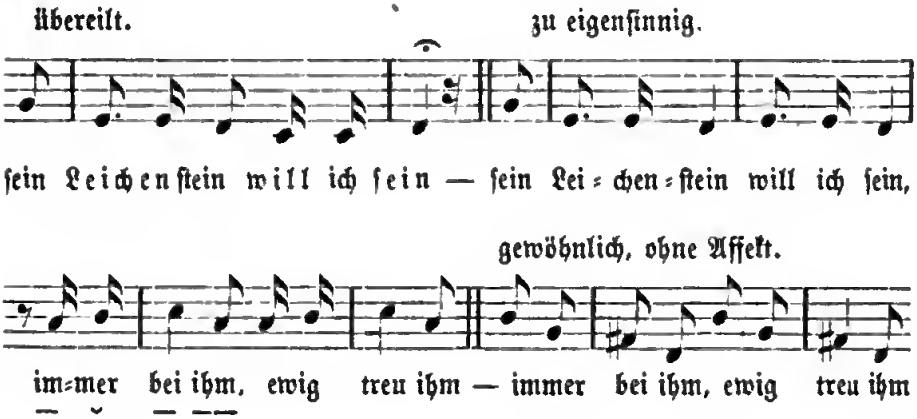
Obwohl es Fälle (vorzüglich in ausgeführtern Muſikſtücken, in Liedern ſeltner) giebt, wo vielleicht der ganzen innern Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden dürfte, welches aber hier nicht zu erörtern iſt.

Meiſtens geräth aber der Componiſt dadurch in Verlegenheit, daß nicht immer der Dichter den Rede-Accent der proſodiſchen Quantität der Silben gleichſtellt. Dieſer Zwieſpalt des Versbaues und der Deklamation tritt doppelt ſcharf durch die Muſik hervor, deren Rhythmen-Glieder an ein weit beſtimmteres Bewegen in der Zeit gebunden ſind, als ſelbſt der gewiſſenhafteſte Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen ſteif werden, zu bezeichnen im Stande iſt. Dafür hat aber auch die Muſik als Hülfsmittel und Ausweg noch in weit höherm Grade, als die Rede, das bedeutende Gewicht der höhern oder tiefern Betonung, und oft muß das Taktgewicht dem folgenden höhern Ton-Gewicht wenigſtens die gleiche Kraft und Wirkung, und daher Gleichſtellung zugeſtehen. Weiter iſt es aber auch zunächſt das eigentliche Geſchäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausſpricht, wiederzugeben, und hell hervortreten zu laſſen, wobei nicht ſelten die große Gefahr erſcheint, bei ängſtlich geſuchter Korrektheit den Blüthenſtaub der innern Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entſcheiden, wo es nun einem oder dem andern, der Muſik oder der Dichtkunſt, zukomme, den Vorherrſchenden zu ſpielen, iſt die große Klippe, an der ſchon ſo mancher ſcheiterte.

In nächſter Beziehung alles eben Geſagten auf die von Herrn M. bezeichneten Stellen einer Melodie, ſo ſchien mir die Liebe der Brunhilde zu ihrem Sohne das eigentlich tiefſte Motiv ihres ganzen Wahnſinns und des daraus entſpringenden Liedes. Sie und Er, und immer wieder ihre Liebe zu ihm. Daher mein Herausheben und Verſtärken durch Ton und Gewicht aller darauf Bezug habenden Worte; daß Sie ſein Leichenſtein ſein will, daß Sie immer bei ihm, treu ihm ſein will, ſchien mir die Hauptſache; deshalb derſelbe Ton und Gewicht auf:



Daß meine Anſicht nicht die richtige war, lehrte mich die Erklärung des Dichters, obwohl ich, aufrichtig geſtanden, mich nicht ganz überzeugen kann, daß das, was ich allenfalls hier dem Rechte der proſodiſchen Quantität der Silben genommen habe, nicht von der andern Seite dem Ganzen zu Gute kam. Doch beſcheide ich mich, und erlaube mir nur, noch einige Beiſpiele von Abänderung der Melodie nach des Dichters Sinne Ihnen hier vorzulegen, und dann zu erfahren, ob er nicht ſelbſt dieſe als faſt wehe thuend erkennt, weil oft ein in Rede ganz richtig ſchärfer betontes Wort augenblicklich zur Härte wird, ſobald die Muſik in demſelben Grade folgen will.



Dieſe Beiſpiele laſſen ſich noch ſehr vervielfältigen, welches hier zu weit führen würde.

Der Meinung, daß erſt bei „Mutter“ die Rede mehr in Geſang übergehen ſolle, ſtimme ich vollkommen bei; beſonders erfreulich aber iſt es mir, daß der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederhohlungen am Schluſſe eingewendet hat, weil ich dieſes ſo oft bis zum Ekel gemißhandelte und an ſich ſo ganz herrliche Vorrecht der Muſik ſehr hochſtelle und achte, worüber zu ſeiner Zeit in meinem Künſtlerleben Mehreres.

Habe ich übrigens bei dieſer von Herrn Müllner gewünſchten Antwort einer Andeutungsmelodie faſt ſo viel Rechte eingeräumt als einem wirklichen Liede, ſo liegt die Entſchuldigung dafür in der Natur der Muſik, und in dem Wunſche, daß der Dichter des Yngurd wenigſtens die Sorgfalt ſehe, mit der ich jeder Aufforderung von ihm ſo gern Genüge leiſten möchte.

Auch der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, ſondern ſogar ſo gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht im Stande iſt, den Sinn, den der Tondichter hineinlegen wollte, zu errathen; da hingegen bei ſchlechter Recitation eines Verſes der aufmerkſame Hörer doch allenfalls das Mißgreifen des Redners augenblicklich fühlen und bei ſich berichtigen kann.

Die Tonzeichen ſind mathematiſch genommen richtiger das ihrer Weſenheit Zukommende bezeichnend, als die geſchriebene Rede, vorzüglich auch in der rhythmiſchen Bewegung ihrer Taktglieder. Aber verfehlter Rhythmus (oder Bewegung) des ganzen Pulsſchlags eines Stückes kann im Gefühle alles obige an und für ſich richtig Beobachtete wieder vernichten.

Eben weil (ganz richtig nach Müllners Anſicht) die Muſik nur Gefühle erweckt, iſt ihr die Bewegung wichtiger und heiliger, als der Poeſie. Die rhythmiſche Bewegung, im größern oder engern Sinne (Tempo und Takt), giebt den Charakter, die Melodie und Harmonie, die Farben und Geſtaltung deſſelben.

Will die Muſik mehr ſein als Sprache der Leidenſchaften, ſo

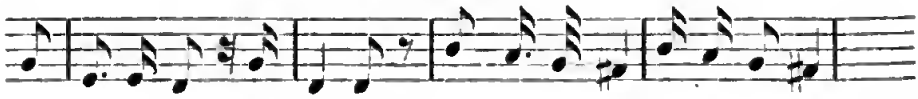
thut ſie mehr als ſie ſoll, und dann ganz natürlich etwas Schlechtes. Exempla sunt odiosa. Aendert oder vernichtet ſie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, ſo hat ſie gefehlt. Da ich nun das treu ihm und bei ihm nicht nach dem Sinne des Dichters gegeben habe, ſo kann ich nicht mehr thun, als wiederholen, daß ich mich gern beſcheide, meine, nach ſeiner Erklärung unrichtige, Anſicht nicht aufdringen zu wollen, ſondern das weitere Urtheilen den Leſern zu überlaſſen.

Uebrigens habe ich gar nicht mit dem Reize des Tones dieſer Noten wirken wollen, wie die der Melodie beigefügte Anmerkung wohl deutlich genug ausſpricht. Auch habe ich ja in dieſem Aufſatze Beiſpiele zur Auswahl Herrn Müllner vorgelegt, mit denſelben Tönen, und ganz die Längen und Gewichte nach ſeinem Willen. Doch ſcheint ihm dieſes auch nicht recht gefallen zu wollen.

Ich ſetze, zur möglichſten Verdeutlichung, die Stellen, Herrn Müllners Willen wo möglich noch näher gebracht, im Zuſammenhange nochmals hierher.

Nach Herrn Müllners Anſicht.

Nach meiner.



Jedem ſeine Kunſt mit Ernſt ſtudirenden Künſtler (und von dieſem, nicht von dem Haufen kann ja wohl hier nur die Rede ſein) werden die auf die Tonkunſt Bezug habenden mathematiſchen, geometriſchen ꝛc. Verhältniſſe mehr oder weniger bekannt und vertraut ſein. Es iſt ganz unrichtig, daß die muſikaliſchen Verhältniſſe der Noten, Töne und Tonarten nur die ſogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ u. ſ. f. geben. Es iſt ganz falſch, daß die Muſik zur Bezeichnung der Silbenquantität

nur Brüche, deren Exponent die zwei iſt, denn eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note gäbe es nicht, hat. Zur Widerlegung nur folgende wenige kurze Beweiſe.

In Bezug auf Noten: (Takttheile wird Herr Müllner wohl meinen) In der Einheit des $^3/_8$ Takts, die Achtel-Note, und in dieſer wieder die Sechszehntel-Triole u. ſ. w., der $^5/_4$ Takt, fünfgliedrige Melodie-Figuren ungerechnet. Nun noch die unzählbare Menge der durch Syncopen zu erzeugenden Taktglieder-Verhältniſſe unter ſich.

In Bezug auf Töne. Die Erzeugung des Tones durch die Theilung der Saite giebt z. B. den einfachſten Dreiklang c. g. e. vermöge der Zahlen $1\,^1/_3$. $^1/_5$.

In Bezug auf Tonarten oder Klanggeſchlechter, ſo entwickeln ſich dieſe aus der Bildung der Tonleiter und den einzeln zu erzeugenden Tönen. In der ihnen zukommenden Reinheit geben ſie Verhältniſſe, wie z. B. von $^1/_{30}$, $^1/_{32}$ oder $^1\,{}_{24}$, $^1/_{25}$.
e. f. c. cis.

Daß der Redende die Zeit-Verhältniſſe der Silben, und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abſtufen kann, iſt — wohlverſtanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunſt feſtgeſtellt ſind — ganz auch meine Ueberzeugung. Ziehen wir aber das unharmoniſche Klanggeſchlecht, oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrſcheinlichkeit gemäß ſangen, in unſern Bereich, ſo möchte auch hier nicht viel dem Einen oder dem Andern Vorherrſchendes zu geben ſein.

Was das Recht der Wiederholung betrifft, ſo iſt es ein altes Wort, daß das beſte und am ſchärfſten ſchneidende Meſſer in der Hand des Unmündigen verderblich iſt, deshalb bleibt es aber doch ein gutes Meſſer, mit dem ſich gar Herrliches ſchneiden und bilden läßt.

Ueber:

„Die vornehmen Wirthe“.

Oper von Catel

(Dresden 22. September 1817.)

Donnerstag den 25. September 1817 wird zum Erstenmale auf dem Königlichen Hoftheater aufgeführt: Die vornehmen Wirthe. Oper in drei Akten, aus dem Französischen. Musik von Catel.

Gewiß eine der freundlichsten Gaben der französischen Bühne, gleich heiter ausgestattet vom Dichter und Componisten. In dieser Gattung von Opern bewährt sich meistens der Geist des französischen spielenden Witzes, und so wie es wohl in jeder andern Sprache unmöglich sein möchte, einen ganzen Abend im geselligen Kreise angenehm zu unterhalten, und vielleicht sogar geistreich zu erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen Opern-Conversations-Kunstspielen nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen den Rang streitig machen.

Mit diesem witzigen Leben nun italienische Komik im Ausdrucke und Wärme des Gefühls zu vereinigen, ist selten so schön geleistet worden, als Catel es in diesem Werke gethan; und außer Boieldieu und Mehul möchte es wenige so klassisch in dieser Art schreibende Meister geben. Innigkeit der Melodie, reges Leben, treffliche, weise berechnete Instrumentation, vollkommene Correktheit und Feuer im Ausdrucke sind Catel eigen, und haben sich in ehrenwerthen Kontrasten durch seine treffliche Semiramis (1801) im großen, ernsten Style, und seine vornehmen Wirthe im heitersten italienischen, bewährt. Diese beiden Opern sind die einzigen von ihm in Deutschland verbreiteten. Die letztere, außer Wien und Prag, an wenigen Orten, die erstere aber mehr.

Seine musikalisch-theoretischen Studien haben ihn verhindert, mehr sich der dramatischen Muse zu weihen; dafür verdankt man ihm aber auch in Frankreich eine interessante Harmonielehre (1802),

die das ehemalige Conſervatorium zum Unterricht benutzte, und außerdem viele Inſtrumental-Compoſitionen, National-Hymnen ꝛc.

Zu Paris 1770 geboren, genoß er den Unterricht Goſſecs und ward als Lehrer der Harmonie beim Conſervatorium angeſtellt. Seit längerer Zeit ſcheint ſein Genius zu ruhen, zum wahren Verluſte der Bühne.

Schließlich kann ich mir das Vergnügen nicht verſagen, Mad. Sandrini, als bei dieſer Oper in deutſcher Sprache Mitwirkende, beim verehrten Publikum einzuführen, und den wahrlich rühmlichen Fleiß, den ſie dem Studium dieſer, dem Fremdlinge ſo ſchweren, Sprache widmet, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, den ich deßhalb doppelt zu ſchätzen weiß, da dieſe Rolle zwar wichtig genug im Ganzen, aber keines der allein glänzend da ſtehen wollenden Paradeweſen iſt.

So eint ſich denn Alles immer erfreulicher zum Ganzen, und um des Ganzen — dem Heile und Frommen der Kunſt — willen.

Ueber:

Das muſikaliſche Conſervatorium zu Prag.

(Dresden 24. Nov. 1817.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts blühte wohl von allen dem heiligen römiſchen Reiche einverleibten Ländern, in keinem die Tonkunſt ſo ſchön, und wurde ſo ſorgſam gepflegt, als in Böhmen. So war es damals — in hundert Klöſtern fand man eben ſo viele Pflanzſchulen der Muſik; alle Großen hielten Kapellen in ihren Palläſten; das Ausland verſchrieb ſeine ausübenden Muſiker meiſtens aus Böhmen, Mozart ſchrieb am liebſten für das Prager Orcheſter, und für das Prager Publikum, welches ſich mit Recht rühmen kann, das erſte geweſen zu ſein, welches den Geiſt des unſterblichen Sängers zu fühlen und zu würdigen verſtand. In Böhmen war Gluck

geboren, Benda, Duſſek, Wranitzky, Gyrowetz und ſo viele andere, denen im Pantheon der Tonkunſt keine untergeordneten Plätze gebühren — das ganze Land ſchien muſikaliſch zu ſein, und in jeder heitern Sommernacht verhallten in allen Straßen Serenaden und Notturnen. Dieſe ſchöne Zeit ging vorüber, die ausgezeichneten Künſtler wurden ſeltner und die ausübenden Inſtrumentiſten lauer; aber wenn gleich Böhmen ſeinem Rufe nicht mehr entſprach, ſo war doch der Verfall unſerer Kunſt noch nicht ſo entſchieden, daß uns nicht noch viele einzelne, ausgezeichnete Muſiker geblieben wären, und es bedurfte nur einer Verbindung und Anregung, um eine neue Blüthenzeit der Tonkunſt in Böhmen herbeizuführen.

Der Gedanke, daß ein Volk, welches von der Natur mit Hang und Anlage für die Muſik ſo reich ausgeſtattet iſt, das ſo viele Helden der Tonkunſt unter ſeinen Söhnen zählte, welches auch ſelbſt noch in der Abnahme, Muſiker in ſeiner Mitte beſaß, die in andern Verhältniſſen Vieles leiſten könnten — der Gedanke, daß dieſes Volk, dieſe Vorzüge mehr oder weniger verlieren ſollte, ſchien einigen kunſtliebenden Großen des Reichs ſo verletzend, daß ſie einen Verein zu dem ſchönen Zwecke bildeten, die ſinkende Kunſt zu unterſtützen. Dieſer ſchöne Verein zur Beförderung der Tonkunſt in Böhmen, der im März 1810 entſtand, gründete noch in demſelben Jahre das Conſervatorium der Muſik zu Prag. An der Spitze der Theilnehmer zu dieſem ſchönen Zwecke ſteht der Gouverneur von Böhmen, Graf von Kollowrat, als Protector, und mit patriotiſchem Vergnügen lieſt der Böhme die Namen der edelſten Stämme des Königreichs, des Fürſt Erzbiſchoff, der Fürſten von Auersperg, Clary, Colloredo-Mansfeld, Dietrichſtein, Kinsky, Lobkowitz, Rohan, Schwarzenberg, Sinzendorf, Taxis, Thun, Trautmannsdorf und Windiſchgrätz; der Grafen von Althan, Bucquoi, Canal, Cavriani, Clam-Gallas und Clam-Martinitz, Colloredo, Czernin, Desfoues, Dohalsky, Firmian, Harrach, Hartig, Kinsky, Klebelsberg, Kolowrat, Lazansky, Ledebour, Milleſimo, Noſtitz, Pachta, Rey, Salm, Schlick, Schönborn, Stadion, Stampach, Sternberg, Swerts, Szagary, Thun, Waldſtein, Windiſchgrätz,

Wratislaw, Wrbna und Wrtby; der Herrn Aebte von Strahof und Oſſegg, und der Freiherrn von Hildgrandt, Kotz und Zesner. Zu Vorſtehern des Bundes ſind erwählt: Graf Johann von Noſtitz, als Präſident, und als Beiſitzer die Grafen Clam-Gallas, Klebelsberg, Noſtitz (Friedrich), Pachta, Schönborn und Wrtby.

Dieſes Inſtitut, welches durch den herrlichſten Fortgang dem Zwecke der Gründer vollkommen entſpricht, wird durch ſubſcribirte Beiträge der genannten Vereinsmitglieder erhalten. Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit einigen muſikaliſchen Vorkenntniſſen zur Annahme vorzuſchlagen, und die Geſellſchaft wählt nach Stimmenmehrheit; jeder Schüler muß den Unterricht durch ſechs Jahre fortſetzen, von denen er drei in der erſten und drei in der zweiten Klaſſe zubringt. Die Direktoren halten ihre Sitzungen, ſo oft es die Umſtände erheiſchen und nehmen alle verhandelten Gegenſtände zu Protokoll, welches nach aller Unterzeichnung verſiegelt wird. Jedes Jahr einmal, in den Wintermonaten ladet die Direktion alle in Prag anweſenden Mitglieder zu einer Hauptverſammlung ein, um denſelben über den Fortgang, die Verwaltung des Inſtituts und den Stand der Kaſſe Auskunft zu geben. Der Hauptgegenſtand des Inſtituts iſt die Inſtrumentalmuſik, da ſein Zweck iſt, tüchtige Muſiker zu bilden, und es werden alle zu einem vollkommenen Orcheſter erforderlichen Inſtrumente, von eigens hierzu angeſtellten Lehrern, in abgeſonderten Lehrzimmern, täglich durch zwei Stunden gelehrt. Außerdem werden die ſämmtlichen Zöglinge im Geſange, inſofern er ein allgemeines Erforderniß muſikaliſcher Bildung iſt, täglich eine Stunde lang unterrichtet (ſeit einigen Monaten iſt auch damit eine eigene Unterrichtsklaſſe für ſechs Sängerinnen verbunden); auch wird die Theorie der Muſik in ihrem ganzen Umfange gelehrt.

Das Syſtem, nach welchem hier Jünglinge zu Künſtlern gebildet werden, beruht auf einer wohlberechneten Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren und auf der ungetrennten Verbindung der theoretiſchen Kenntniſſe mit den praktiſchen Fertigkeiten. Von beiden müſſen die Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen (nach

Oſtern und vor den Herbſtferien) Proben ablegen; jeder Einzelne muß die ſchwere Aufgabe löſen, ſein Inſtrument ohne Begleitung hören zu laſſen, bis ſich endlich alle dieſe jugendlichen Kunſtzöglinge vereinigen, um durch eine vollſtändige Symphonie Zufriedenheit und Bewunderung der Kenner und Zuhörer hervorzubringen.

Die Leitung des ganzen Unterrichts ſteht unter dem Direktor des Inſtituts, dem im In- und Auslande rühmlichſt bekannten Kapellmeiſter Friedrich Dionis Weber, deſſen raſtloſen Bemühungen das Conſervatorium die hohe Stufe der Vollkommenheit verdankt, deren es ſich ſchon im ſiebenten Jahre ſeiner Dauer erfreut; dieſer trägt zugleich die Theorie der Muſik vor. Außer dieſen muſikaliſchen Zweigen werden die Zöglinge auch in den nothwendigſten literariſchen Gegenſtänden, als in der deutſchen und italieniſchen Sprache, Mathematik, Geographie, Naturgeſchichte, Geſchichte, deutſchen und italieniſchen Proſodie und Metrik, Aeſthetik und Mythologie, wie auch der Religionslehre unterrichtet.

Alle drei Jahre werden 39 Schüler aufgenommen, ſo daß die ganze Anzahl aus 78 Schülern beſteht; dieſe ſind, rückſichtlich der Lehrgegenſtände, in zwei Klaſſen eingetheilt; jede Klaſſe hat für die Violine und Viola dreizehn Schüler, für das Violoncell drei, Contrebaß drei, und für jedes Blasinſtrument vier. Jeder Schüler darf ſich nur einem Inſtrument widmen, ausgenommen jene der Saiteninſtrumente erlernen zugleich, wenn ſich ihr Körperbau dazu eignet, auch die Trompete und Poſaune. Nach dem dritten Jahre tritt die niedere Klaſſe in die höhere und zugleich in die Orcheſter-Uebungen ein, welche ſich in dem Verhältniſſe mehren, als die abgeſonderten Unterrichtsſtunden ſich vermindern; dort werden ſie im Vortrage großer Inſtrumental- und Soloſtücke unter der Leitung des Direktors geübt.

Zur Richtſchnur und Aufrechthaltung der innern Ordnung ſind eigne Disciplinar-Regeln vorgeſchrieben.

Nach geendigtem ſechsjährigen Curs treten die Schüler aus, und jene, welche bei der, dem Austritt vorhergehenden, ſtrengen Prüfung aus allen Lehrgegenſtänden wohl beſtehen, erhalten von der

Direktion zu ihrer weitern Empfehlung und Ausweis, ein Zeugniß. Durch die oben erwähnte Klasse für den Gesang und den Umstand, daß schon mehrere im vorigen Jahre absolvirten Zöglinge in das Theater-Orchester aufgenommen, steht dies Institut in einer Art von Verbindung und Wechselwirkung mit der Bühne, die für die Zukunft beiden Theilen sehr vortheilhaft werden muß.

In der Fastenzeit giebt das Conservatorium der Musik gewöhnlich drei musikalische Akademieen, welche große Feste für die Liebhaber der Instrumentalmusik im höhern Sinne des Wortes, sind.

Ueber:

„Das Fischermädchen".

Operette von Schmidt.

(2 Decemb. 1817.)

Das Fischermädchen, Oper in 1 Akte, von Theod. Körner, mit Musik von J. P. Schmidt in Berlin, erscheint den 6. December zum Erstenmale auf unserer Bühne.

Hr. Schmidt hat durch die Composition mehrerer kleinen Opern, die in Berlin und andern Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. Feodora, die Alpenhütte, der Kyffhäuser Berg u. s. w., ein erfreuliches Streben nach gründlicher und charakterisirender Schreibart bewiesen, welches ihm, als eigentlichen Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieses jetziger Zeit selbst von den sogenannten Künstlern vernachlässigt wird. Er scheint sich dabei mit Vorliebe zu dem stark gewürzten, durch reiche Instrumentation und raschen Harmonieenwechsel sich aussprechenden, Geschmack neuerer Componisten hinzuneigen, beweist aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Deklamation, angemessenen Ausdrucks und Bezeichnung der Charaktere. Herr Sch. hat sich fast ausschließend der dramatischen Tonkunst geweiht, doch kennt man einige Kantaten, aber wenige Instrumentalwerke, von ihm.

1818.

Einige Bemerkungen,

das von dem Buchſtaben C. über die Aufführung der Veſtalin den 14ten Januar in Nr. 19 der Abendzeitung Niedergeſchriebene betreffend.

(Dresden 18. Januar 1818.)

Es iſt eine ſchöne Sache um den Enthuſiasmus. Dem Künſtler muß er beſonders theuer ſein; und ich ehre ihn, ſelbſt wenn er ſich in ſüdlich helle Dunkelheit und alle erdenkliche Blumendüfte gehüllt — hinreißen läßt, ſeine Puppe mit dem purpurfarbenſten Glanze zu umgeben.

Wenn nun aber dieſes zarte Pflänzchen — vom Ausland oft mit verwundernden Blicken betrachtet — bei uns, von allen Wohldenkenden und Unterrichteten bisher recht freundlich geduldet, im fetten Boden nun gar zu ungeſtört ſo heranwächſt, daß es glaubt, Alles was es ausduftet, ſei auch wirklich wahr und richtig, weil es noch keinen Widerſpruch empfunden, ſo muß ich zur Steuer der Wahrheit, und mit offenem Helme — wie ich es gewohnt — ihm begegnen. Möge es ruhig die Begegnung empfangen, und glauben, daß ſie wahrhaft wohlwollend für den Buchſtaben C. ſei, von deſſen Willen zum Guten ich gern überzeugt ſein will, der aber nur immer die faſt entgegengeſetzt wirkenden Mittel wählt.

Ich kann mich bei dieſer Gelegenheit mit um ſo größerer Beruhigung ausſprechen, als das mir geſpendete Lob bei weitem den Tadel überwiegt, und es deſto klarer am Tage liegt, daß ich nicht perſönlich beleidigt, — ſondern nur als Anwalt der Wahrheit auftrete, die gegründete Urtheile fordert.

Es iſt alten Herkommens, daß man die Sache, die man beurtheilen will, auch verſtehen ſoll. Sollte dies hinlänglich bei dem Buchſtaben C. der Fall ſein???

Was das Klaſſiſche des gewiß hochzuehrenden, genialen und feuriglodernden Spontini's betrifft, höre man das Wort Förſters:

Das Klaſſiſche.

Hier erfreut der Geiſt und dort der Reiz der Geſtaltung.
Aber im Klaſſiſchen ſchmilzt Weſen zuſammen und Form.

Die lobende Anerkennung der Sängerleiſtungen iſt die Steuer der Wahrheit, und höflichen Dank für das dem weiblichen Chor und mir Geſpendete.

Die Chöre dieſer Oper überhaupt betreffend, ſo treten, der Sache gemäß, die Weiberchöre herrſchend hervor und ſtellen die der Männer in Schatten*), wenn auch ſonſt die vereinte Stimmenzahl in gutem Verhältniß gegenſeitig ſtünde. In Dresden mangelte früher der weibliche Chor gänzlich, daher das heute in überwiegendem Lichte Hervortreten deſſelben, welches ſonſt umgekehrt der Fall war. Bei den vorigen Chören, wie bei dem jetzigen, fehlte den Männern, namentlich den Bäſſen, die kräftige Fülle, die nur das mit dem männlichen Alter ſich erzeugende phyſiſche Vermögen geben kann. Dieſer Mangel muß mit dem Verlauf jedes Tages weniger fühlbar werden, welches bei den ſich halbjährig ſtets erneuenden Kreuzſchüler-Chören nicht möglich war. Künftige größere Auswahl ungerechnet.

Rückſichtlich des Fehlens des Männer-Chors, hat der Buchſtabe C. wohl etwas bemerkt, aber nicht gewußt, wo es herkam noch wie es entſtand. Eben der weibliche Chor war es, der zu ſpät eintrat und den unmittelbar daran ſich ſchließenden Männer-Chor zu demſelben veranlaßte.**)

Wer aber das falſche Eintreten des Weiber-Chors veranlaßte, auszuſprechen, verbietet mir die Achtung und Nachſicht, die jedem unwillkührlichen Verſehen gebührt und die jeder wahre Kritiker, freilich nicht der Krittler — hat und haben muß.

Alles ſo ins Blaue hinauswallende Loben oder Tadeln, iſt gleich wirkungslos zum Guten, und der grundloſe Tadel kann

---

*) Wie im Cortez das Gegentheil vorhanden.

**) Die zweite Vorſtellung war in dieſer Rückſicht tadellos und in der dritten war hin und wieder die Intonation nicht ganz ſicher.

höchſtens bewirken, daß ein Theil gezwungen wird, zur Selbſtvertheidigung Dinge zu entwickeln, die nicht für das größere Publikum gehören, oder als Ankläger der andern aufzutreten. Z. B. ſollten ſonſt wirklich die Chöre nicht gewankt haben???

Die Stellung der Inſtrumente eines Orcheſters richtet ſich nach dem Bedarf der jeweiligen Oper und ihr Haupterforderniß iſt, daß kein Inſtrument wirkungslos verſteckt ſtehe, der Direktor Bühne und Orcheſter gleich gut überſehen, und eben ſo von allen einzelnen Gliedern wieder geſehen werden könne. Die Wirkung iſt auf das ganze Haus berechnet. Die Bänke dicht hinter dem Orcheſter ſind in allen Theatern am übelſten berathen; aber eine Kunſtanſtalt kann keine ſo höflichen Rückſichten wie ein Geſellſchaftszirkel beachten.

Hält der Buchſtabe C. es vielleicht für beſſer, wenn die Trompeten und türkiſche Muſik ſo unter den Bogen verſteckt ſind, daß ſie weder ſehen noch hören? und immer außer dem Takte ſein müſſen? wie ich öfter gehört habe. Sollen die ſo ſehr bedeutenden Violoncell-Figuren, auf deren Wirkungen Spontini ſo viel hält, ferner auch noch blos von einem Violoncell geſpielt werden, das mühſam unter und über dem Arm des Dirigirenden ſich ängſtlich durchwinden muß, um ſeine Noten zu erhaſchen?

Die Zeiten ſind vorbei, wo der Baß einer italieniſchen Oper ſo friedlich 8 oder 10 Takte auf die nämliche Note gelagert — und durch unzählige Proben faſt auswendig gelernt war, daß er gefahrlos aus der Partitur geſpielt werden konnte. Ueberhaupt der am Clavier Sitzende nur ſein höflicher Blattumwender war, und das meiſte dem Primo Violino überlaſſen blieb. Dies alles geht bei den Muſikern unſerer Zeit nicht mehr oder höchſt unſicher; in Deutſchland und Frankreich nirgends mehr, nur noch in Italien kaum.

Doch würde es ſehr weit führen zu rechtfertigen, was eigentlich keiner Rechtfertigung bedarf, und was hier ausgeſprochen wurde, geſchah aus Achtung gegen Etwas, das der öffentlichen Meinung angehörig iſt, und, meiner Ueberzeugung, akuſtiſchen und andern langjährigen Beobachtungen und Erfahrungsgründen gemäß, angeordnet wurde.

Endlich erlaube ich mir noch die Frage: warum der Buchstabe C. nur so ganz ausschließlich den italienischen Leistungen des Königl. Theaters seine Dinte geweiht hat? Es ist ein übel Ding um einseitigen Enthusiasmus. Es gereicht fast immer dem Lieblingskinde zum Schaden, und die Kunst ist eine gute Mutter, die alles mit gleicher Liebe, gleicher Strenge umfaßt.

Festes, gegründetes Urtheil gebt, und ladet durch Anderes nicht den Verdacht der Parteilichkeit auf Verwaltung, Publikum und Redaktion. Will Letztere doch individuelle Entzückungen drucken lassen, so möge der Entzückte nur auch sagen: der bin ich.

Skizze von C. M. von Weber's Leben.

Von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben.

(Dresden 14. März 1818.) *)

„Ich bin den 18. December 1786 zu Eutin im Holsteinischen geboren. Ich genoß der sorgfältigsten Erziehung mit besonderer Vorliebe für die schönen Künste, da mein Vater selbst ausgezeichnet Violine spielte. Die eingezogene Weise, in der meine Familie lebte, der stete Umgang mit erwachsenen gebildeten Menschen, die ängstliche Vorsicht, mir keine andere verwilderude Jugendgesellschaft zuzulassen, lehrten mich früh, mehr in mir selbst und der Phantasiewelt zu leben, und in ihr meine Beschäftigung und mein Glück zu suchen. Malerei und Musik theilten sich hauptsächlich in meine Zeit. Von ersterer versuchte ich mit Glück mehrere Zweige zu pflegen, ich malte in Oel, Miniatur, Pastell, und wußte auch die Radirnadel zu führen. Doch unwillkürlich entschlummerte diese Beschäftigung, und die Musik verdrängte, meiner selbst unbewußt, die Schwester endlich gänzlich. Eigenthümliche Neigung bestimmte meinen Vater zuweilen, seinen Aufenthaltsort zu wechseln. Der Nachtheil, den das Wechseln der Lehrer hervorbrachte, ersetzte sich später desto wirksamer durch das Erwecken der eigenen Kraft, und der Nothwendigkeit, aus eigenem

*) Als Probe von Weber's Darstellungsweise in dieser Gattung mitgetheilt. Der Herausg.

Nachdenken und Fleiße zu ſchöpfen. Den wahren, beſten Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Clavier, und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, ſtrengen und eifrigen Heuſchkel in Hildburghauſen (1796—97) zu verdanken. So wie mein Vater die allmälige Entwickelung meines Talentes ſah, ſorgte er mit der liebevollſten Aufopferung für deſſen Ausbildung. Er brachte mich nach Salzburg zu Michael Haydn. Der ernſte Mann ſtand dem Kinde noch zu fern, ich lernte wenig bei ihm und mit großer Anſtrengung. Hier ließ mein Vater zu meiner Aufmunterung 1798 mein erſtes Werk, 6 Fughetten, drucken, die freundlich in der muſikaliſchen Zeitung angezeigt wurden. Ende 1798 kam ich nach München, erhielt Sing-Unterricht bei Valleſi, und in der Compoſition bei dem jetzigen Hof-Organiſten Kalcher. Dem klaren, ſtufenweiſe fortſchreitenden, ſorgfältigen Unterrichte des Letztern danke ich größtentheils die Herrſchaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunſtmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierſtimmigen Satz, die dem Tondichter ſo natürlich werden müſſen, ſoll er rein ſich und ſeine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtſchreibekunſt und Silbenmaaß. Mit unermüdetem Fleiße arbeitete ich meine Studien aus.

Die Vorliebe zum Dramatiſchen fing an, ſich beſtimmt auszuſprechen. Ich ſchrieb unter den Augen des Lehrers eine Oper: Die Macht der Liebe und des Weins; eine große Meſſe; mehrere Clavierſonaten, Variationen, Violin-Trio's, Lieder u. ſ. w., die ſpäter alle ein Raub der Flammen wurden. Der rege jugendliche Geiſt, der alles Neue und Aufſehen Erregende mit Haſt ſich anzueignen ſuchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Sennefelder neu erfundenen Steindrucke den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben, und zwar mit einer zweckmäßigern Maſchine verſehen. Der Wille dieſe Sache in's Große zu treiben, bewog uns, nach Freiberg zu ziehen, wo alles Material am bequemſten zur Hand ſchien. Die Weitläufigkeit und das Mechaniſche, Geiſttödtende des Geſchäfts ließen mich aber bald die Sache aufgeben, und mit verdoppelter Luſt

die Compoſition fortſetzen. Ich ſchrieb die vom Ritter von Steinsberg gedichtete Oper: das Waldmädchen, welche im November 1800 auch da gegeben wurde, und ſich dann ſpäter weiter verbreitete als mir lieb ſein konnte (in Wien 14 Mal gegeben, in Prag in's Böhmiſche überſetzt, und in Petersburg mit Beifall geſehen), da es ein höchſt unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich den zweiten Akt in 10 Tagen geſchrieben hatte. Eine der vielen unſeligen Folgen der auf ein ſo junges Gemüth ſo lebhaft einwirkenden Wunder-Anekdoten von hochverehrten Meiſtern, denen man nachſtrebt. Auf eben dieſe Art weckte ein Artikel der Muſik-Zeitung die Idee in mir, auf ganz andere Weiſe zu ſchreiben, ältere, vergeſſene Inſtrumente wieder in Gebrauch zu bringen u. ſ. w. — In Familien-Geſchäften nach Salzburg gereiſt, ſchrieb ich da, meinen neuen Planen gemäß, die Oper: Peter Schmoll und ſeine Nachbarn (1801), die meinen alten, durch manches Neue darin höchlich erfreuten, Lehrer, Michael Haydn, bewog, mir ein ungemein gütiges Zeugniß darüber zu ertheilen (abgedruckt in Gerbers Tonk. Lexikon). Sie wurde in Augsburg aufgeführt ohne ſonderlichen Erfolg, wie natürlich. Die Ouverture habe ich ſpäter umgearbeitet und ſtechen laſſen bei Gombart. 1802 machte mein Vater eine muſikaliſche Reiſe mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holſtein, wo ich mit dem größten Eifer theoretiſche Werke ſammelte und ſtudirte. Unglücklicherweiſe ſtieß ein Doctor Medicinae alle meine ſchönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: warum u. ſ. w. über den Haufen, und ſtürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philoſophiſche Gründe geſtützten, Syſtems rettete, ſo daß ich das viele Herrliche, das die alten Meiſter befohlen und feſtgeſtellt hatten, nun auch in ſeinen Grundurſachen zu erforſchen und in mir zu einem abgeſchloſſenen Ganzen zu formen ſuchte. Es drängte mich nach der Tonwelt Wiens, und zum erſten Male trat ich hinaus in dieſe Welt. Hier lernte ich nebſt dem Umgange der bedeutendſten Künſtler, des unvergeßlichen Vater Haydn ꝛc., den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklich großen Geiſte

eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.

Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tieffühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber — auch die strenge Wägung desselben — zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich sein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen, und natürlich finden.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunst-Erscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.

Auf Voglers Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf, und widmete beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte. Oeffentlich erschien in dieser Zeit nichts von mir, als ein paar Werkchen, Variationen, und der Clavier-Auszug der Vogler'schen Oper Samori.

Ein Ruf zur Musikdirektor-Stelle nach Breslau eröffnete mir ein neues Feld zur Erweiterung der Effektkenntnisse. Ich schuf da ein neues Orchester und Chor, überarbeitete manche frühere Arbeiten, und componirte die Oper Rübezahl, von Prof. Rohde, größtentheils. Die vielen Dienstgeschäfte ließen mich nicht viel zu eigenen Arbeiten kommen, desto besser konnte ich aber die so vielfach gestalteten, und mit übergroßer Begierde in mich gesogenen verschiedenartigen Kunst-Principe abgähren, und nach und nach das Selbstständige, vom Schöpfer verliehene, hervortreten lassen.

1806 zog mich der kunstliebende Prinz Eugen von Würtemberg

an ſeinen Hof in Carlsruhe in Schleſien. Hier ſchrieb ich zwei Symphonieen, mehrere Concerte und Harmonieſtücke. Der Krieg zerſtörte das niedliche Theater und die brave Kapelle. Ich trat eine Kunſtreiſe an, von den ungünſtigſten Verhältniſſen der damaligen Zeit begleitet. Ich entſagte alſo eine Zeitlang der Kunſt als ihr unmittelbarer Diener, und lebte im Hauſe des Herzogs Louis von Würtemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und angeregt, ſchrieb ich eine Oper: Silvana, nach dem Sujet des frühern Waldmädchens von Hiemer neu bearbeitet, den erſten Ton, Ouverture, umgearbeitete Singchöre, wieder Clavierſachen u. ſ. w., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunſt weihte, und abermals eine Kunſtreiſe antrat. Von dieſer Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeſchloſſen geweſen zu ſein, und Alles, was die Folgezeit gethan hat und thun wird, kann nur Abſchleifen der ſcharfen Ecken, und das dem feſtſtehenden Grunde nothwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit ſein.

Ich durchzog Deutſchland nach verſchiedenen Richtungen, und die Liebe, mit der ich im Ganzen meine Leiſtungen als ausübender und dichtender Künſtler aufgenommen ſah, der Ernſt, der ihnen bei oft heftigem Widerſpruche und Anfällen doch ſtets geweiht wurde, ließ auch mich alle die Kraft, und alle die Reinheit des feſten Willens aufbieten, die allein den Menſchen zum wahren Prieſter ſeiner Kunſt heiligt. In Frankfurt, München, Berlin, Wien u. ſ. w. wurden meine Opern gegeben, meine Concerte beſucht. Noch einmal ſah ich den trefflichen Abt Vogler, wenige Zeitſpannen vor ſeinem Hingehen, wie er ſich hingab, zweien mit herrlichen Gottesgaben beſchenkten Kunſtjüngern, Meyerbeer und Gänsbacher. Im Vereine mit dieſen genoß ich, gereifter und ſelbſt zum Sichten fähiger, noch ſeine tiefen Erfahrungen, und ſchrieb eine Oper: Abu-Hassan (Darmſtadt 1810). Nur ſpäter noch einmal in Wien ſah ich ihn, im freudigſten Antheile an meinem Streben. Friede ſeiner Aſche!

Von 1813 bis 1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich ſie ganz neu organiſirt hatte. Ganz nur meiner Kunſt lebend, in der Ueberzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geſchaffen

zu ſein, legte ich die Direktion in Prag nieder, da mein Zweck erreicht, und das, was bei dem beſchränkenden Verhältniſſe einer Privat-Direktion geſchehen konnte, aufgebaut war, und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbeſtehen bedurfte.

Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schickſal zuführen würde. Viele und ſchöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutſchen Oper in Dresden konnte allein mich auf's Neue feſthalten. Und ſo bin ich denn mit Fleiß und Sorgſamkeit an dem mir übertragenen Werke — und wenn ſie einmal einen Stein über meine Hülle legen, ſo werden ſie mit Wahrheit darauf ſchreiben können: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menſchen und Kunſt meinte".

Der „Schlammbeißger".

Eine Humoreske.

(12. April 1818.)

Ach, es ward zu viel des Leidens über mein armes Haupt gebracht. Kein Wunder wäre es geweſen, ich hätte meines Namens Bedeutung in den Gliedern verſpürt. Voll des ſchwärzeſten Mißmuths verkroch ich mich in meiner Stube, verhing die ohnedies nicht zu großen Fenſter mit dem alten Flausrocke, und überließ meine Seele in dieſer Dunkelheit dumpfem Brüten. Es war doch wahrlich ein zu ſchwarzer Keſſel, in dem der mir von gewaltigen Mächten zugetheilte Schickſals-Brauer meine Lebens-Ingredienzen gebraut und darein mit faſt abſonderlicher Bosheit ſo viele tolle Liebeswurzel gemiſcht hatte, daß die heterogenſten Liebeleien Geſetz und Richtſchnur meines Lebens geworden zu ſein ſchienen. Wahrlich, der Keſſel der Macbeth'ſchen Hexen war nicht ſchwärzer, als der meinige, und doch ſprach es laut in mir im ſeltſamſten Widerſpruche mit meinen Erfahrungen, daß nur holde, liebe, weibliche Weſen um ihn geſtanden,

und gleich den zwölf Himmelszeichen eine Haupt-Kataſtrophe bezeichnet hätten; wenn gleich nicht ganz ohne kleine Schadenfreude, manch Kurioſes hervorſuchend und beimiſchend, um zu ſehen, wie ſich das Alles abgähren und entwickeln werde. Ja, ja, rief ich aus, jener Weber-Geſelle hatte wirklich recht, der ſteif und feſt behauptete: es ſeien jedem Menſchen eine gewiſſe Anzahl dummer Streiche zugetheilt, die er abarbeiten müſſe, weshalb man ſich auch immer gar ſehr zu erfreuen habe, wenn einer vollbracht ſei, als ein Schritt näher zum Ziele. Die Idee ergriff mich, ich ſprang fröhlich auf und rief: Nun, Gott ſei Dank, da kann mir's nicht fehlen, denn tolle Streiche habe ich ſchon genug gemacht, werde wohl bald wieder einen zu notiren haben, und der Himmel gebe nur, daß die Zahl auch ſich mit der der Himmelszeichen glücklich ſchließe.

Mit der Zukunft war ich alſo im Voraus ſehr zufrieden, mit der Gegenwart ſah es aber deſto ſchlechter aus. War das aber auch ein Wunder? Welche unſichtbare Macht hielt mich denn in dem unglückſel'gen Göttingen ſo feſt? Es fiel mir wirklich plötzlich ſtark auf, daß ich nach erhaltenem Repuls, ohne alle Beſchäftigung und Ausſicht, noch in dem vertrackten Neſte ſitzen blieb. Fort alſo, fort, das war gut geſagt. Aber, wohin, und womit, das war die Frage. Der auf Poſtillons und Gaſtwirthe einzig einwirkende nervus rerum gerendarum fehlte mir faſt gänzlich, denn die Topfberichtigung und Levi Meyers Kleiderhülfe hatten den Kern der Perrückenſchachtel bis auf Weniges verzehrt. Zu den Fleiſchtöpfen des Apothekers in die Heimath zu wandern, litt mein Stolz nicht. Anna Mörner, der ich allenfalls die jungen Lappländer dreſſiren helfen konnte, war gar zu weit weg. Piſtorius hatte längſt die Univerſität verlaſſen, von meinen vorigen Gönnern war gewiß nichts mehr zu erlangen, es hatte ohnedies nur der achte und neunte etwas gegeben, und Einige früher etwas verſprochen; — kurz, es war traurig, indem ſich an mir alle Symptome der moraliſchen Krankheit deutlich zeigten, die Deutſchland mit ſo vielen Schauſpielern verſehen hat, nämlich, ich war zu allen ernſt anhaltenden Studien verdorben, hatte nichts zu verlieren, und in meinem Kopfe eine umgeſtürzte Bibliothek von tauſenderlei unaus-

gekochten Dingen, die nur in einer Art von unbegreiflicher Geiſtes-Erhitzung, wo ein fremdes höheres Princip aus uns zu ſprechen ſcheint, mich zu Gedichten wie die Sinnpflanze u. ſ. w. erheben konnte.

Gedankenlos las ich die Seitenwände der letzten Tabaksdüte, die ich mein genannt hatte. Es war ein Stück des hamburger unparteiiſchen Correſpondenten, der einen Artikel aus London erhielt, der alſo lautete: „Die Kunſt iſt es allein, die, nächſt dem Kriegsgotte, noch in unſerer Zeit als Leiter zum Glücke dient, und beſonders der hochſinnige Britte ſchätzt und belohnt ſie vor allen andern Nationen. Clementi iſt ſteinreich bei uns geworden, und erſt jetzt hat wieder die entzückende Catalani in einem Concerte 2000 Pfund eingenommen. Es iſt freilich unläugbar, daß die königlich gebietende Stimme, verbunden mit dem hohen Liebreize und Anſtande einer ſo herrlichen Geſtalt" — Von hier an verſchlang der verklebende Leim des Krämerkleiſter das Uebrige. Aber in meine Seele waren die Funken Kunſt, Hamburg, Catalani gefallen, die einen Entſchluß in mir anzündeten.

Ein älterer Bruder meines Vaters lebte da als Stadtmuſikant, behaglich und gut. Entzweit mit meinem Vater, hatte er ſich nie um uns bekümmert, und in unſerm Hauſe wurde ſeiner höchſt ſelten, und dann mit den Beziehungen des wunderlichſten Weſens erwähnt. Dahin ſollte die Fahrt gehen, der Stadtmuſikant die erſte Kunſtſtaffel ſein, auf der ich weiter ſtieg, die Hamburger Mark endlich zu engliſchen Pfunden wachſen, mit meinem Talent, rieſengroß, und dann wollte ich Sie ſchauen, die als einzig Bewunderte, zu der mich eine unbeſchreibliche Sehnſucht zog. Der Ruf wird vor mir herfliegen, vor dem herrlichen Sänger und Componiſten, deſſen Werke ihre Kunſtfertigkeiten erſt ganz werden entfalten laſſen, hochverehrend liebend, ich ihr unerkannt eine meiner Arien accompagniren, mich vergeſſend in herrlichen Phantaſieen auflöſen, und ſie zu dem höchſten Entzücken der Bewunderung mich geſteigert, mich in einer Originalität erkennend, überwunden und hingeriſſen, in die Arme des Zipperleins ſinken. —

Ich hatte mich ſo exaltirt, daß mir jeder Augenblick verloren ſchien, der nicht zur Ausführung dieſes Planes diente.

Alle Bücher flogen zum Antiquar, und wurden nach Burſchen-Ausdruck verkeilt, die Perrücken-Sammlung fand ihren Mann und Käufer in einem Friſeur; der alte treue Koffer und alles wenige Geräthe, Wäſche u. ſ. w. wurden verſilbert, nur die Zither blieb, und, omnia mea mecum porto konnte ich Jedem ehrlich zurufen. Auf einen Tiſch legte ich Briefe, an meine geliebten Manichäer, mit Anweiſung auf den Hamburger Onkel, und wie der Abendſtern funkelte, hing die Zither an einer Seite, die Mütze auf dem einen Ohre, und fort ſollte es gehen, ein wahrer Troubadour, ein beſcheidenes Blümlein, in ſich gebückt und unbekannt; es war ein herzig Veilchen. Als ich mich in der Thüre nochmals umdrehte, und in die leere Stube ſehen mußte, die das Futteral ſo mancher ſeltſamen Dinge geweſen war, da erblickte ich nicht ohne Rührung auf dem Ofen das Glas mit meinem alten Lieblinge, dem Wetterpropheten. Ein ſeltſames Abenteuer bei einer literariſchen Thee-Geſellſchaft, in das ich höchſt unſchuldig mit verwickelt worden war, hatte ihn in meine Hände gebracht. Er kam auch aus lieben Händen, aus Fräulein Amaliens kunſtgewandten, niedlichen, gutmüthigen, gottloſen. Denn — mit einem Worte, den Schlammbeitzger durfte ich nicht im Stiche laſſen, mochte nun noch daraus werden, was da wolle, und er mir das Leben nicht ſchlecht ſauer machen auf der Reiſe. Komm, Knurrpietſche, oder Wettergundel u. ſ. w. ſagte ich, du ſollſt mir das Tagewerk bezeichnen, und in Vielem mein Vorbild werden, wie ich denn überhaupt ſchon Aehnlichkeit mit Dir verſpüre. Dein Leben iſt zähe, wahrlich das meine auch, ſonſt wäre ich gewiß nach dem fünften Kapitel nicht wieder lebendig geworden. Dir fehlt die Schwimmblaſe, mir nicht weniger, denn bis jetzt bin ich noch immer auf dem Grunde ſitzen geblieben. Mein Frühling ſoll jetzt anbrechen, und ich will mich, wie Du, in dieſer Zeit, aus dem Schlamme der Unordnung erheben zur Kunſtgröße. Gebe Gott nur, daß mich nicht, wie Dich Deine Hechte, die meinigen, nämlich die Recenſenten, freſſen. An die Angel ſoll mich auch kein Profeſſor mehr kriegen. Wenn ich

unruhig werde, wird wohl auch einſt die Kunſtwelt in Stürmen ſich erheben, — und marinirt mich einſt der Tod, ſo will ich, wie Du, Schwan unter den Fiſchen, auch mit einem Triller oder wenigſtens gehaltenem Tone von dem Leben ſcheiden, das mir nur Salz und Aſche auf das Haupt ſtreute, ohne mich dadurch vom Schlamme der Noth zu reinigen.

Kein Leſer meiner Schickſale wird ſich wundern, wenn ich ſage, daß meine Stimmung eine hochaufgereizte war, der das alltägliche Leben anekelte, und mich die Einſamkeit ſuchen ließ, meinen Kunſt-Phantaſieen ungeſtörten Raum zu verſchaffen. Städte und ihre Bewohner mied ich, zu des Landmanns ſtiller Hütte zog es mich, und im Gezwitſcher der Vögel hoffte ich dem wahren Naturgeſange auf die Spur zu kommen. Wie ſehr bedauerte ich, mein anatomiſches Studium nicht auf die genaueſte Kenntniß des Kehlkopfes und der übrigen Singwerkzeuge geleitet zu haben, oder ſtatt meiner Verſekunſt, Mitglied eines Dilettanten-Concerts geworden zu ſein. Doch auch das Letztere wäre meiner jetzt ſo zart ſich wendenden Natur zuwider geweſen, ich wollte nichts von Inſtrumental-Muſik, harmoniſchen Combinationen und dergleichen wiſſen. Die Stimme, die Stimme war das Einzige, was mich anzog, ach! ich hatte leider keine, aber doch den unbegreiflich feſten Glauben auf irgend ein großes Natur-Ereigniß, welches mir gelegentlich eine verſchaffen würde, ſo wie denn überhaupt meine ganze Sentimentalitäts-Krämerei in dem ſeltſamſten Widerſpruche mit den oft ſehr erſchöpfenden Anſtrengungen meiner Kunſt-Wanderung und den damit verbundenen Abenteuern, Strohlagern und ſonſtigen frugalen Begebenheiten ſtand, die offenbar mich in die proſaiſcheſte Proſa hätten verſetzen ſollen. Aber nein, es ſcheint mir überhaupt ein Hauptzug meines Charakters von jeher geweſen zu ſein, immer zu andern Dingen gezogen zu werden, als zu denjenigen, die mir die eigentliche Nothwendigkeit und Wahrſcheinlichkeit gebot. So mußte es allerdings ein eigenes Schauſpiel oder vielmehr Singſpiel für die Vorübergehenden ſein, wenn ich voll von dem Gedanken an meine göttliche Catalani ihr Lob in Geſangs-Hymnen ausſtrömte, wobei ich mich aber des unbe-

quemen Textes durchaus nicht bediente, ſondern, gleich meinem Vorbilde, das nächſte beſte wohlklingende italieniſche Wort meinen Ton-Tiraden unterlegte. Dabei hatte natürlich meine Phantaſie den kühnſten Spielraum, und Alles wogte für mich in einem Ton-Meere. Alleen waren mir doppelte Skalen, jeder Bach eine Paſſage, jeder rauchende Schornſtein eine hochwirbelnde Kadenz, und die Blumen, ach, was ſage ich von den Blumen, alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich, dazu kam das meiner Natur ſo tief eingeſchmolzene Bedürfniß, mich liebend an ein Weſen anzuſchließen, und was war daher natürlicher, als daß ich neben der täglich glühender wachſenden Anbetung meiner Catalani, auch endlich meine Zärtlichkeit mit meinem Schlammbeitzger theilte.

Lache nicht, Leſer oder Hörer, bemitleide vielmehr meine krankhafte Reizbarkeit, die ſich mit einer Art von Dankbarkeit an das einzige lebende Weſen kettete, das ihr nahe war. Wie oft warnte er mich vor Stürmen, wie freundlich blitzten mich ſeine ſchwarzen Augen an, ſo mußte auch die Catalani blicken. Auch iſt es nur zu wahr, daß man die am meiſten liebt, für die man leidet, es war wahrlich kein Spaß, oft in der größten Hitze, und auf beſchwerlichem Wege das glatte Glas unterm Arme zu tragen, und nur bei einigen Bauern hatte ich Dienſte von meinem Mißgrun erhalten, die mir meine Wetterprophezeihungen mit ein paar nahrhaften Gerichten vergalten. Dadurch bekam ich eine Art von feſtem Zutrauen zu meinem Fiſche, und traute viel auf ihn bei dem Onkel Garten-Freunde in Hamburg. Da ſchob das verruchte geprägte Metall, das wir Geld nennen, einen Riegel dicht vor die Thüre des Paradieſes, denn als ich in einem Weinhauſe in Harburg mich zur Ueberfahrt nach Hamburg ſtärken wollte, war das letzte Geldſtück aus einer verrätheriſchen Verſenkung in der Taſche entwiſcht, und ich ſaß in größter Verlegenheit und Hülfsloſigkeit da, gerade vor mich hinſtierend.

Das oft wiederholte Aufſtehen, an's Fenſter Gehen, nach dem Himmel Blicken des einzigen Gaſtes außer mir im Zimmer würde mir nicht aufgefallen ſein in meiner Stimmung, wenn nicht auf einmal die lieblichſten Mägdlein-Laute zur halbgeöffneten Thüre

herein erklungen wären. „Es iſt ganz hell die Elbe hinauf, Vater, Ihr könnt es ſicher anſchlagen laſſen.“ „„Ja, wer Teufel kann das gewiß wiſſen,““ fuhr er auf, „„bin hier ſo unbekannt in dem Fahrwaſſer““ — ich ſah in die Höhe, und erblickte einen langen hagern Menſchen, deſſen widerliche, verzogene, rohe und doch verſchmitzte Geſichtszüge ein ächtes Allerweltsleben bezeichneten, und der ſeinem übrigen Aeußern nach ein Mittelding von Soldat und Seeman zu ſein ſchien. „Wer mir,“ fuhr er mit einem kräftigen Fluche fort, „gewiß ſagen könnte, was es morgen für Wetter ſein würde, dem wollte ich 20 Mark Banco ſchuldig ſein.“ — „„Topp!““ ruf' ich, er wandte ſich verwundert zu mir, und die Herrin der lieblichen Stimme kam freundlich neugierig zur Thüre herein. Wie traf der Blick mich! ſo mußte die Catalani freundlich ſein. „„Topp!““ wiederholte ich, „„ich will mich ſelbſt hier als Pfand einſetzen, daß es morgen ſtürmt, und dann auch wieder das gute Wetter vorausſagen, wenn Ihr mich ſo lange zechfrei halten, und dann nach Hamburg zu meinen Verwandten führen wollt, denn Ihr ſeid doch wohl ein Schiffer?““ „Nicht ſo ganz, junger Herr, ein Feuerwerker, der ſeine Kunſt hier ſehen laſſen will, und dann eben ſo in Hamburg, wozu er freilich gutes Wetter braucht, und den, der ihm es mit Gewißheit nur ein paar Tage vorausſagen könnte, gewiß zufrieden ſtellen, ja, mit ihm in Compagnie treten wollte. Aber was könnt Ihr zur Sicherheit entgegenſtellen? Die Equipage iſt nicht ſchwer fortzuſchaffen, und der luſtige Herr Student machte ſich wahrſcheinlich nach ein paar verſchmaußten Tagen ſtill weiter.“ Erhitzt, beleidigt, und meinem Schlammbeitzger vertrauend, wiederholte ich es, mich ſelbſt zum Pfande ſetzen zu wollen, bis mich mein Onkel auslöſe, wenn ich nicht wahr prophezeihte. Höhniſch ſchmunzelnd bemerkte der Feuerwerker: „nun, die Figur iſt nicht übel, kräftig, geſund“ — riß eine Nebenthüre auf, rief ein paar Tabakkauende Geſellen gleichen Schlages zu Zeugen, um den Handel abzuſchließen, und mit widerlich freundlich aufgezogener Oberlippe wies er mir dann die holde Maid zur Geſellſchaft an, und meinte: erprobe ſich meine Kunſt, ſo wär' das Ding ſo übel nicht, und verlöre ich die Wette, ſo würde

das Seeweſen auch nicht darüber böſe ſein. Leider verſtand ich der kurzen Rede langen Sinn nicht, und war heitern Muthes der augenblicklich dringendſten Noth ſo leicht entgangen zu ſein, zumal den ſchönen Augen Katharinens gegenüber, die ich auf der Stelle bat, in ihrem Namen eine Buchſtabenverſetzung vornehmen zu dürfen, um ſie auch dadurch meinem Ideale zu nähern: und die loſe Braune ließ es ſich lachend gefallen, Katharani zu heißen.

Ich wurde erträglich genug einquartiert. Der folgende ſtürmiſche Tag galt für meinen Triumph, und wurde Abends mit einem Punſch-Bankett gefeiert, bei dem mir nur die einzige kleine Fatalität begegnete, das letzte Kleinod von Werth, meine Uhr, in einem freundſchaftlichen Spiele zu verlieren. Doch kümmerte mich das wenig, Katharani's Catalani-Stimme, und die Hoffnung auf Schlamnibeitzger und Onkel hielten mich aufrecht. Der Ehrgeizteufel hieß mich den erſten und ſein Talent verläugnen, um allein den Ruhm der Wetter-Sybillen-Kunſt zu genießen, und ſo hatte Katharani Schelm meinen magern Mantelſack und den Fiſch in Obhut genommen. Doch hatte ich mein Augenmerk heimlich deſto feſter auf Knurrpietſchens Bewegungen, und da ſeine außerordentliche Ruhe mir das beſtändigſte herrlichſte Wetter verſprach, ſo beſtimmte ich in größter Zuverſicht den Tag des Feuerwerkes.

Die Erfüllung meiner erſten Prophezeihung hatte Glauben erweckt; es ging mit Macht an Anſtalten aller Art, und im Kreiſe verdächtig ausſehender Geſichter wurde im Voraus auf die hoffende Einnahme gezecht, und das Verzechte angekreidet. In dieſer widerlichen Kompagnie mich zu ſehen, war mir manche Stunde ſehr beſchwerlich, und nur Katharani's Augen und Stimme konnten es mich erträglich finden laſſen, zumal da ich erfuhr, daß ſie die Catalani gehört habe, welches ſie mir zwar freilich nicht eben in den kunſtgerechteſten Ausdrücken erzählte.

Endlich brach der verhängnißvolle Feuertag an. Schon am Morgen trübte ſich der Himmel etwas, und eben ſo die Stirnen meiner Feuermänner, nur ich blieb guten Muthes trotz ihrer verfänglichen Reden, denn ſo oft ich nach meiner Knurrpietſche hin-

ſchielen konnte, lag ſie ſtill und unbeweglich, und ich ermunterte pochend darauf zur Fortſetzung der Feuerwerks-Anſtalten; da ſchwärzte es ſich mehr und mehr. Die Zuſchauer verſammelten ſich; die Plätze waren beſetzt, als auf einmal der wüthendſte Sturm und Regen das ſchöne Werk zertrümmerte, das Publikum durchnäßte, welches ungeſtüm ſein Geld zurück verlangte. Die Kaſſe hatte aber ſchon früher, den Regen ſcheuend, ihren Abgang genommen, man tobte, lärmte, ſchrie, mißhandelte die Unternehmer, und dieſe ermangelten nicht, die Laſt ihres ganzen Zorns mit Zinſen auf mich zu übertragen. Ich ward zu Boden geworfen, mit Schimpfworten und Schlägen bedeckt, endlich ſchnell hinweggeführt, und von der Dunkelheit begünſtigt in ein elendes Neſt, ein Haus an der Elbe geſchleppt, und in eine Art Keller geſtoßen, deſſen Thüre ich wohl verriegeln hörte.

Hier lag ich eine Zeit lang bewußtlos. Endlich mich erholend, konnte ich nicht begreifen, mit welchem Rechte man mich ſo behandle, und was daraus werden ſolle. Ueber mir ſchien es zu jubeln und zu tanzen. Die Näſſe meiner Kleider und mein Aufenthalt wurde mir von Minute zu Minute unerträglicher, da hörte ich Katharinens Stimmchen mitleidig vor der Thüre flöten. „Sie dauern mich, junger Herr, aber ich kann Ihnen nicht helfen, man hatte es ſeit der erſten Stunde auf Sie abgeſehen, und Sie gaben ſich ganz in die Hände der Seelenverkäufer durch Ihre unbeſonnene Wette, die Sie vor Zeugen wiederholten; nun kann Sie nichts mehr retten, und Sie reiſen mit dem erſten Schiffe nach den Kolonien. Nun, es hat ſchon Mancher ſein Glück dort gemacht, und geht es Ihnen einſt gut, ſo vergeſſen Sie nicht meine Theilnahme.“ „„O Schlammbeißger, verdammter Fiſch,““ rief ich verzweifelt aus, „„Dir verdank' ich dieſe ſchreckliche Wendung meines Schickſals.““ — „Wie ſo?“ fragte Katharina, „der Fiſch iſt ja todt.“ — „„Todt?““ ſchrie ich; „nun ja,“ fiel ſie ein, „und ich hatte ihn doch ſo gut gepflegt, und ſogleich den Tag nach Ihrer Ankunft mit dem reinſten, beſten Brunnenwaſſer verſehen.“ — „„Ach!““ rief ich aus, „„Du haſt ihn dadurch getödtet, und ich fand ihn natürlich als Leiche ſo ruhig.““ — „Ha,

ha," lachte die Sirene vor der Kellerthüre, „das war wohl ein Wetterfiſch? Wie kann man denn auch einem ſolchen Thiere trauen?" — „„Ja, ich traute ihm auch nie recht,"" erwiederte ich, — „„aber er ward mir anvertraut, und ich kann wenigſtens behaupten, für ihn Alles gethan zu haben, was in meinen Kräften ſtand, aber Undank iſt der Welt Lohn, und wer weiß, ob Alles, was ich für ihn gethan habe, nicht die Verwünſchung meines künftigen Gönners auf mich zieht, der mich nun aus dieſer verzweiflungsvollen Lage retten muß; wie aber, weiß ich nicht. O, Schlammbeitzger, Du ſchwebſt als ein ſchweres Schickſal über mir, und jetzt liege ich, feucht wie Du, im Schlamme, gefangen im Netze meiner Catalani-Verblendung. O!""

Doppelte Nacht umgab mich, ich hörte das entfernte Kichern der falſchen Katharani, und betäubt mich willenlos meinem fernern Schickſale überlaſſend, ſeufzte ich reſignirt: „Der Tod löſt alle Bande, Schlammbeitzger fahre wohl!"

Ueber:

„Die Entführung aus dem Serail".

Oper von Mozart.

(11. Juni 1818.)

Mittwoch den 17. Juni 1818 erſcheint zum Erſtenmal auf dem Königl. Hoftheater Mozarts herrliche Oper: Die Entführung aus dem Serail.

Es giebt wohl nicht leicht eine wichtigere Angelegenheit für den Kunſtfreund als den Entwickelungsprozeß der großen, ihre Zeit geſtaltenden und beherrſchenden, Geiſter zu beobachten, der ſich doch am lebendigſten und ſprechendſten in der Zeitfolge ihrer bedeutenden Werke entfaltet.

Von früher Jugend in die Geheimniſſe der Kunſt mit Ernſt eingeweiht, ihrem anhaltenden Studium ergeben und mit dem

ſchöpferiſchſten Geiſte begabt, mußte doch auch bei Mozart das geſammelte, wie das gottgeſchenkte, Material erſt die Zeit verarbeiten und abgähren, ehe die Klarheit tagen konnte, die in dieſer Oper herrſcht.

Durch eine Art von wunderbarem Kunſt-Volks-Glauben wird ſie faſt allgemein für Mozarts erſte Oper gehalten, und iſt doch ſeine vierzehnte*). Aber hier, wie immer, liegt einer ſo durchgehends feſt geglaubten Meinung ein inneres, tief gefühltes Wahrheits-Princip — die unbekannten Obern göttlichen Urſprungs im richtenden Menſchen — zum Grunde, denn — ſo wie im frühern Idomeneo (1780 zu München) faſt aller Farbenſtoff der ſpätern Mozartſchen Werke, wie auf der Palette dargelegt, mir erſcheint, und das Gewicht des Wiſſens mit des Genius Freiheitsluſt zu kämpfen beginnt; — ſo trägt in der Entführung (1782 zu Wien) die heitere Jugendfriſche den Sieg davon. Obwohl mit Luſt auch die Meiſterſchaft der Harmonie hin und wieder gern ſtreng beweiſend, oder über die Gebühr ausſpinnend in jugendlicher Ueberſchwenglichkeit und gefälligem Wiegen in dem Selbſterzeugten; — (z. B. die große Arie der Conſtanze, die aber hier, nach Mozarts eigenem ſpätern Beiſpiele, abgekürzt erſcheint) — und iſt ſo das erſte Werk, oder die erſte Stufe der künſtleriſchen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anſtaunt, und nach ihm nennt.

Merkwürdig zeigt ſich in der Entführung die vollkommenſte Auffaſſung dramatiſcher Wahrheit und charakteriſirender Deklamation, vermiſcht mit dem hin und wieder noch nicht ganz gelungenen Losſagen von dem damals in Form und Schnitt Herkömmlichen, was ſpäter in ganz abgeſchloſſener Ueberzeugung, mit männlicher Kraft

---

*) Mozart, geboren 1756, ſchrieb 1767 das lateiniſche Drama Apollo und Hyacinth; 2) 1768, Bastien et Bastienne; 3) la Finta semplice; 4) und 5) zwei unvollendete Opern, 1770; 6) Mitridate, zu Mailand, 1771; 7) Ascanio in Alba, 1772; 8) Il Sogno di Scipione und 9) Lucio Silla, 1774; 10) la Finta Giardiniera, München, 1775; 11) Il Re pastore; 12) Entre-Akts und Chöre zum Trauerſpiele Thamos, und 1780 für München, 13) Idomeneo. (Siehe Gerbers tonkünſtl. Lexikon.)

und Beſonnenheit, blos der Wahrheit huldigte. (Figaro, 1786, Wien; Don Juan, Zauberflöte, Titus ꝛc.) Meinem perſönlichen Künſtlergefühle iſt dieſe heitere, in vollſter, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung beſonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menſchen ſeine frohen Jünglingsjahre ſind, deren Blüthenzeit er nie wieder ſo erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszuſprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunſterfahrung ihre Reife erlangt hatte, und dann nur die Welterfahrung weiter ſchuf. Opern, wie Figaro und Don Juan, war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem beſten Willen nicht wieder ſchreiben.

Der Wunſch des, uns freundlich willkommenen, Gaſtes und Landsmannes, Herrn Tenorſängers Gerſtäcker, die Rolle des Belmont zu geben, bringt zunächſt dieſe Oper auf unſere Bühne, und veranlaßt zugleich dadurch den erſten Verſuch eines bei uns erblühenden Talentes.

Mlle. Hähnel, Mitglied des Singe-Chors, wird die Rolle der Konſtanze ſingen, und ich darf mit fröhlichem Vertrauen auf den freundlich theilnehmenden Sinn des gebildeten Dresdner Publikums rechnen, wenn ich ſeiner Nachſicht ihre Schüchternheit und ſeiner Aufmerkſamkeit ihre vorzüglichen Naturanlagen zu gütig wohlwollender Theilnahme zu empfehlen wage.

Es gereicht mir dabei zum beſondern Vergnügen, die kaum neun Monate beſtehende Anſtalt des Singe-Chors, ihrer wahren, innern Beſtimmung gemäß, als Pflanzſchule für die Oper, durch die Mitwirkung kenntniß- und willenvoller Männer, ſchon ſolche Blüthen treiben zu ſehen, die die ſchöne Hoffnung nähren laſſen, aus eigenen, vaterländiſchen Kräften das nach und nach zu ſchaffen, was andere Kunſtanſtalten, nur vom Zufall und dem vielfarbigen Rufe abhängig, mit Golde aufwiegen müſſen.

In Bezug auf die hier beſprochene Oper, finde ich noch nöthig, zu bemerken, daß die hohe Tonlage der Rolle der Konſtanze außer

dem Stimmumfange liegt, den man gewöhnlich billigerweiſe von einer Sängerin zu fordern berechtigt iſt. Dieß für die Wenigen, die nur das gut finden können, was auch unumgänglich nöthig iſt, und die doch auch am Ende zugeben müſſen, daß es ſehr unrecht wäre, wenn z. B. der Baſſiſt X. es dem Tenoriſt Y. übelnehmen wollte, daß er, X., nicht auch Tenor ſänge.

Gott, durch ſein Naturgeſchenk, und dann der Componiſt durch ſeine Compoſitionen weiſen Jedem ſeinen Wirkungskreis an. Und auch dieſes ſei ein wiederholter Entſchuldigungs- und Empfehlungsgrund — wenn deſſen von Nöthen — daß Mlle. Hähnel es wagt, die ihr zugetheilte Rolle auszuführen.

Schreiben an Herrn Kaufmann Fränzl*) in München.

(Juni 1818.)

Wohlgeborener Herr!

„Es war im Augenblicke des Empfanges Ihres Schreibens am 13. dieſes, feſt mein Wille, ſelbiges nicht zu beantworten, und es, im beruhigenden Gefühle meiner Ueberzeugung, der Zeit zu überlaſſen, Ihnen den Beweis zu führen, ob ich es wahrhaft redlich mit der Kunſt überhaupt, und jedem braven Künſtler insbeſondere meine, zumal da Sie mir Dinge ſagen, die nur der ſich hochverletzt glaubenden Bruderliebe zu verzeihen ſind, und von denen im erſten bittern Kränkungsgefühle, das ſie verurſachen, man faſt zu der wohl eben ſo harten Vermuthung hingeriſſen werden könnte, daß, wer einem als

*) Bruder des Componiſten und Virtuoſen Ferdinand Fränzl zu München, der ſpäter Operndirektor und Kapellmeiſter daſelbſt war und 1831 zu Mannheim ſtarb. Der Herausgeber.

redlich anerkannten Künſtler ſolches zuzutrauen vermag, nur durch die Möglichkeit der eigenen Handlungsweiſe im gleichen Falle ſo zu ſehen gelernt haben müſſe. Glauben Sie nicht, daß ich hierdurch Gleiches mit Gleichem vergelte, und in Ihnen auch nur ein ähnliches ſchmerzliches Gefühl erwecken wolle, was Ihr Brief — ich leugne es ſo wenig, als ich mich deſſen ſchäme — mir durch viele Tage verurſacht hat; vielleicht lernen Sie dadurch nur einigermaßen begreifen, wie es Jemand zu Muthe iſt, der ſich des reinſten Willens bewußt, gerade desjenigen beſchuldigt wird, was er am meiſten haßt.

„Wenn ich Ihnen alſo jetzt antworte, und das gedrängt verführe, was mich bis hierher nicht zu Erfüllung meines Verſprechens kommen ließ, ſo geſchieht dies aus Achtung für das Talent und künſtleriſche Streben Ihres Herrn Bruders, und — da ich Sie nicht perſönlich kenne — aus Achtung für Ihr freundſchaftliches Verhältniß zu einem Manne, den ich liebe und ehre, Hrn. v. Poißl.

„Daß ich übrigens die Beruhigung, die daraus hervorgehen ſoll, nicht in Ihrer, hoffentlich gewendeten, Ueberzeugung ſuche, ſondern, Gott ſei Dank, in der eigenen Bruſt trage, davon möge Ihnen das als Beweis dienen, daß ich Sie erſuche, mir nicht mehr auf dieſen Brief zu antworten, indem ich Sie wahrhaftig freundlich bitte, jede Verweigerung eines Briefes von Ihnen nicht als Beleidigung, ſondern, wenn Sie wollen, als den wohl begründeten Stolz des redlichen Künſtlers anzuſehen, der weiter keiner Genugthuung bedarf, als ſeiner eigenen innern Ueberzeugung. Ich vergebe Ihnen von Herzen, was Sie mir wehe gethan haben; ich begreife es, daß Sie ſo gereizt ſein konnten, und daß ich die Schuld davon trage, indem ich nicht genug berückſichtigte, daß Ihnen mehr an dem frühern Erſcheinen der Anzeige, als dem Umfaſſenden, Eindringenden und Erſchöpfenden derſelben lag. Sie haben als Geſchäfts- und Weltmann recht: Zeit verloren, viel verloren; und nun zu dem Uebrigen.

„Zuerſt erlauben Sie mir, zu bemerken, daß mich Ihr Vorwurf ſelbſt zu hoch ſtellt. Ihr Herr Bruder hat, wo nicht faſt früher, doch gewiß gleichzeitig mit mir das Vertrauen der Kunſtwelt zu er-

wecken gewußt. Zugegeben aber, daß man mir Theilnahme geſchenkt, ſo hat ſie ſich doch wenigſtens nicht im ſchnellen und eifrigen Anzeigen meiner Arbeiten bewieſen. Es iſt ein ſchlechter Troſt, Andere Gleiches tragen zu ſehen, aber es iſt doch einer. Im ganzen verfloſſenen Jahrgange der muſik. Zeitung iſt ein einziges meiner Werke angezeigt. Des größten Theiles meiner ſeit 6—7 Jahren erſchienenen iſt noch keiner Erwähnung geſchehen, und doch darf ich mich der wahren herzlichen Freundſchaft des Herrn Hofraths Rochlitz, Herrn Fröhlichs in Würzburg, Gottfried Webers, Prof. Weudts u. ſ. w. rühmen. Woran liegt es alſo? gewiß an demſelben, woran es bei mir gelegen. Man will über Dinge, die man ehrt, nicht mit flüchtigen Worten abſprechen. Die Tagesbegebenheiten und Laſten drängen, drücken; man verſchiebt — und fürchtet ſich wohl am Ende davor, eben ſo wie vor einem Freunde, dem man lange nicht geſchrieben. Ich habe dieſes in einem Aufſatze über Ihren Herrn Bruder, wo ich zugleich die Verzögerung meines Verſprechens bekenne, öffentlich ausgeſprochen, und glaube, dadurch der Redaktion einen Dienſt erwieſen zu haben, der ſie gegen viele im Grunde gewiß billige Anforderungen entſchuldigt.

„Jeder Stand, jeder Einzelne hat ſeine eigene Art zu arbeiten. Sie ſind Kaufmann, verzeihen Sie, wenn ich glaube, daß Sie ſich nicht ganz an die Stelle eines arbeitenden Künſtlers denken können. Sie können ſich zu jedem Geſchäft eine beſtimmte Zeit nehmen, und es dann auch vielleicht oft mit Ueberwindung zu Stande bringen, aber ſie können es doch dann. So nicht der Künſtler, wenigſtens ich nicht.

„Zu der Recenſion der Quartetten hätte ich wenigſtens volle acht Tage Zeit, ohne alle andere ſtörende Einwirkung, gebraucht; ich mußte mich blos mit ihnen beſchäftigen können, um dem Leſer der Recenſion ein eben ſo lebendiges Bild wiedergeben zu können, als ich es empfing, und mußte ihm die beweisführendſten Stellen mit ſtrenger zweckdienlicher Auswahl vorführen. Daß ich dieſe acht Tage freie Zeit nicht hatte, ſeit dem Augenblicke, wo ich die Anzeige übernahm, könnte ich nöthigenfalls tageweiſe aus meinem Tage-

buche belegen. Ich werde Ihnen nur Alles epochenweiſe anführen, und überlaſſe es Ihnen, das Reſultat zu ziehen.

„Ich hatte in Prag bei Uebernahme meiner Opern-Direktion nichts vorgefunden, was einen Leitfaden für die Geſchäftsführung hätte geben können. Die Anſichten, die ich von den Pflichten eines Künſtlers habe, legten mir die Verbindlichkeit auf, meinem Nachfolger nicht eben dieſe Unordnung finden zu laſſen, ich vervollſtändigte die von mir angefangenen Bücher, Inventarien, Notizen u. ſ. w. aller Art. (Michaelis 1816. Abgang von Prag.) Ich wollte hinaus in die Welt ohne alle beſtimmte Ausſicht, ich mußte zunächſt dafür ſorgen, mir Mittel dazu zu verſchaffen. Ich war meinem Verleger ſchon früher beſtellte, angefangene und bezahlte Arbeiten ſchuldig. Ich ging nach Berlin, gab kein Concert, um durchaus keine Zeit zu verlieren, arbeitete Tag und Nacht, und war eben faſt fertig geworden, als ich den Ruf zu Gründung der deutſchen Oper hierher erhielt. (Januar 1817.) Ich kam hier an, Kampf mit Vorurtheilen, aller Art Hinderniſſe, für ihre Exiſtenz beſorgte Subjecte, das Anknüpfen einiger Engagements, Correſpondenz in allen Theilen Deutſchlands, die Organiſation eines Chores von Grund aus zu einer Oper, von der es darauf ankam, trotz der beſchränkten vorhandenen Mittel, dem Hof und Publikum eine günſtige Meinung zu verſchaffen, was nur durch raſtloſe Thätigkeit geſchehen konnte — — es war eine harte Zeit der Unruhe und Sorge, meine zerrüttete Geſundheit fühlte es, und der Andrang war von allen Seiten ſo groß, daß ich an eigene Arbeiten gar nicht denken konnte, und alle Verbindung mit meinen Freunden aufhörte, von denen ich den Meiſten ſeit Jahr und Tag ſelbſt nur ein Lebenszeichen ſchuldig geblieben war. Ich hoffte Ende Auguſts meine Heirath vollziehen zu können, als ich den Auftrag erhielt, eine italieniſche Cantate zu den Vermählungsfeierlichkeiten unſerer Prinzeſſin Maria Anna zu componiren. Dies geſchah zugleich mit der von Grund aus nothwendigen Einrichtung meiner neuen Wohnung. Die Feierlichkeiten verſchoben ſich immer weiter, und dieſe Epoche der Ungewißheit und Arbeit Tag und Nacht, wird mir unvergeßlich bleiben.

„Endlich konnte ich den 30. Oktob. abreiſen. Den 4. Novbr. knüpfte ich meine Verbindung in Prag, und den 5. ſchon reiſte ich mit meiner Frau in Familien-Angelegenheiten nach Mannheim. Sogar auf dieſer Reiſe hatte ich die Partitur Ihres Herrn Bruders mitgenommen, und neben mir im Wagen liegen, um jeden freien Augenblick zu benutzen, aber es war unmöglich. — Ende December kam ich zurück, wo eine Laſt aufgehäufter Arbeiten ſich vorfand. Meinem Könige war ich ſchuldig, mein größtes Werk zu liefern, eine Meſſe zu ſeinem Namenstage. Sie wurde vollendet bis zum 8. März 1818, eine Frucht der Nächte, in einer Kriſis, wo ich mehrere Male auf dem Punkte ſtand, meinen Abſchied zu nehmen. Mein Kollege, der Kapellmeiſter Morlacchi, war ſeit Ende Auguſt 1817 auf Urlaub nach Italien gegangen, Alles lag daher auf mir allein. Zahlloſe Gaſtrollen drängten ſich, viele Dienſt-Compoſitionen raubten Zeit, ohne Ausbeute für die Welt zu geben. Da erſchien Herr — — abermals mit dringendem Verlangen um die Rückgabe, und ich übergab ihm die Quartette bereits im Mai, verabredete mit dem eben anweſenden Hofrath Rochlitz, unter welcher Form ich nun über Ihren Herrn Bruder ſprechen wollte, welches ihm noch wirkſamer ſchien, als eine detaillirte Recenſion, bat und bekam einen Urlaub, zu meiner Erholung auf das Land gehen zu dürfen, und hier erhielt ich denn gleich zum Empfang und Anfang meiner Erholung Ihren Brief. Schließlich erlauben Sie mir noch, Ihnen Einiges vorzulegen.

„Kann ein Mann, der erſtens nun drei und ein viertel Jahr eine Opern-Direktion führte, ohne eines ſeiner Werke zu geben, obwohl er alle Mittel dazu in Händen hatte, hingegen Vieles hervorſuchte und hob, was kein Anderer ſo leicht gewagt hätte, — der zweitens ſeit Jahr und Tag ſeinem Verleger angefangene Werke ſchuldig iſt; ſeit eben ſo langer Zeit drittens ſeinen beſten Freunden todt war, viertens eine ſeit einem Jahre in Berlin erwartete Oper nicht anfangen konnte, wohl blos an ſich denken und fremdes Talent zu unterdrücken ſuchen? Ich habe vorzüglich in Prag und hier noch nichts von mir aufgeführt, um der Welt den ſprechendſten Beweis zu geben, daß es noch Vorſteher einer Anſtalt giebt, die

Fremdes mit Liebe pflegen und nicht nur immer ſich hören wollen, es hat nicht überall dies bewieſen, wie ich ſchmerzlich fühle.

„Inzwiſchen fühle ich es auch, ich hatte Unrecht etwas zu verſprechen, von dem ich nicht gewiß wußte, daß ich es nicht in beſtimmter Zeit liefern könnte, und hatte ich es einmal verſprochen, ſo mußte ſich die Zeit finden, ſie mochte herkommen wo ſie wollte, ſo denken Sie, und Sie haben Recht. Ich werde die mir daraus entſpringende Lehre nicht vergeſſen. Auf Dank habe ich übrigens nie und nirgends gerechnet; was ich that, thue und thun werde, geht aus meiner Pflicht hervor, und ihre Erfüllung iſt ihr eigener Lohn. Glauben Sie übrigens, daß gegen Ihren würdigen Herrn Bruder ſtets dieſelbe Achtung ohne die geringſte bittere Beimiſchung in mir lebt, daß ich mich herzlich darauf freue, ſie ihm hier thätig beweiſen zu können, zu welchem Behufe ich ihn nur bitten werde, mir kurze Zeit vorher ſeine Ankunft anzuzeigen.

Vielleicht wird die Alles tilgende Zeit es dahin bringen, daß auch Ihr Anblick mir weniger ſchmerzlich ſein wird, als ich es jetzt noch glaube; denn ich wiederhole es, daß ich billigſt Ihre Aufgereiztheit begreife, und Ihnen daher aufrichtig und ohne Groll mein Lebewohl zurufe.

Ew. Wohlgeboren

ergebener Diener.

Ueber:

Die Tondichtungsweiſe des Herrn Concertmeiſters Feſca in Karlsruhe, nebſt einigen Bemerkungen über Kritikenweſen überhaupt.

(23. Juli 1818.)

Wenn ich damit anfange, mich ſelbſt gewiſſermaßen anzuklagen, ſo ſcheint mir dies die zweckmäßigſte Einleitung zu dem zu ſein, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich ſpreche dadurch aus, was dem größten Theile meiner Kunſtbrüder gewiß oft ſchon eben ſo be-

geguet iſt, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorſchnell geſagten Meinung eine andere Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im Stillen beherzigt wird.

Es ſind beinahe zwei Jahre, daß ich, angezogen von dem jetzt überhaupt immer ſeltner werdenden Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Fesca, die ausführliche Anzeige ſeiner Quartette und Quintette übernahm, mit all' der Liebe und Luſt, die dieſe ſchönen Gebilde verdienen, und, erfreut durch die Tendenz meines Unternehmens, die muſikaliſche Welt auf wahrhaft würdige und ſchöne Kunſterſcheinungen aufmerkſam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit haßt, die ſeit geraumer Zeit in manchen kritiſchen Sprüchen heimiſch geworden iſt, und nicht Anmaßung genug in ſich fühlt, ohne geführte Beweiſe Fluch oder Segen über das zu beurtheilende Werk auszuſprechen, der wird auch wiſſen, daß eine ſolche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht iſt, ſondern die innigſte Vertrautheit mit dem Objekte ſo beſtimmt und vollendet vorausſetzt, daß alsdann auch durch die Beurtheilung ein möglichſt eben ſo lebendiges Bild des Werkes ſich in der Seele des Leſers forme, daß ſie ein treuer Geiſtesſpiegel deſſelben ſeien. Je ſchwerer und ſeltener dieſes immer zu erlangen iſt durch die Beſchränktheit des Raumes, der Beiſpiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitſchrift liegenden Hinderniſſe, je mehr Fleiß und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fordern. Wie Vielen von uns iſt aber das glückliche Loos beſchieden, blos immer das, was ihnen der Geiſt als das Nothwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm ſeine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigſtens wurde dies höchſt ſelten vergönnt. Berufsgeſchäfte anderer Art füllten meine Zeit, oder zerſplitterten ſie auf eine für ſolche Geiſtesarbeiten untaugliche Weiſe. Am Ende geht es einem dann damit, wie mit ſeinen beſten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrath von einmal hergebrachten Kunſt- und Lebens-Redensarten bald durch, und hat ſie zur Genüge verſorgt. Nicht ſo bei denen, die man lieber und feſter

im Herzen trägt. Dieſen etwas halb zu geben, widerſtrebt dem liebenden Gefühle, und können wir ihnen nicht ſo ganz unſre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, ſo befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das ſie mit Recht fordern konnten. Es entſteht eine Kluft, eine die Sache faſt verleidende Aengſtlichkeit, und das Ende iſt, daß man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als ſie unter der Höhe wieder zu geben, die man einmal für ſie in ſich feſtgeſtellt hatte.

Das iſt freilich nicht gut, das iſt nicht recht; aber es iſt ſo, und wer ſich ganz rein weiß, der hebe den erſten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Componiſten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen ſeiner Werke (ſelbſt nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die Meiſten mögen Recht haben. Hat aber eine Redaktion nicht auch Recht, über die Componiſten und Kritiker zu klagen, wenn ſie beweiſen kann, daß ſie es nicht an Aufforderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen laſſen.

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer ſelbſt nicht immer in die Schranken treten können und wollen; iſt es denn ein Wunder, daß der Troß oder der Einzelne, Zudringliche oft den Platz erhält, und ſich brüſtet im Richteramte und Großdünkel, wenn er ſo ungewaſchen über alles herfahren kann? Das iſt denn nun ſchmerzlich für den wahren Kunſtfreund, wenn er ſieht, daß das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meiſter ſein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen iſt, und dadurch am meiſten Uebles ſtiftet, daß die der Kritik ſo nothwendige Achtung und Beachtung verſchwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieſes Geſchäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io sono pittore gar zu gern ſich anmaßen wollen, ſind zu viele. Kömmt ein Urtheil über ſie, das ihrer geträumten Größe nicht huldigt, ſo haben ſie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Luſt und verleiden ſo endlich dem redlichen Manne, der alle ſeine Zeit noch nicht allein dieſem Kunſtzweige, oder wenigſtens nicht ſolchen Kunſtallotrien widmen kann, das ganze Geſchäft. Dieſe Männlein ſind es, die auch gar zu gern wiſſen wollen, wer ſich an ſie gewagt habe,

um wiederum nach ihrem Zwerg-Maßſtabe beurtheilen zu können, ob ſie ihn auch für voll annehmen ſollen. Es iſt gewiß, daß ſich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität ſagen läßt, und daß die vorwaltenden Umſtände darüber entſcheiden.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundſatze gemacht habe, ſtets meinen Namen zu unterzeichnen, ſo geſchieht das theils, weil ich als Selbſtproducent mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaßen wage, ſondern nur als ein ſeine Ueberzeugung ausſprechendes Individuum erſcheinen will, und andern Theils auch aus eigenthümlichen Verhältniſſen, die mich vielleicht ſogar Rückſicht nehmen laſſen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurtheiler nur immer den zu ſehen glauben, der das Recht hat, ſchadenfroh unter verhüllendem Mantel ſein Müthchen kühlen, oder Gnade und Protektion angedeihen laſſen zu dürfen.

Im Ganzen halte ich ſehr viel von dem Nutzen und Wirkung der Anonymität, und man frage ſich ſelbſt nur ehrlich, ob ein ſo gegebenes Urtheil, vorausgeſetzt, daß es alle Eigenſchaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heißt: daß es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgeſprochen ſei — nicht vielmehr als Repräſentant der Volksſtimme, oder, mit andern Worten, der reinen, rückſichtloſen Wahrheit — erſcheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns ſelten von den dabei ſich unwillkürlich mit eindrängenden individuellen Neben-Ideen rein halten können, und beſonders beim Tadel gar zu geneigt ſind, in der Perſon ſelbſt etwas zur Entſchuldigung unſrer Fehler aufzuſuchen. Das Lob läßt man ſich wohl ſchon eher gefallen.

Aus Allem dieſem geht nun wohl das Reſultat hervor, daß man, die Sache praktiſch angeſehen, in Ruhe abwarten möge, was Schickſal und Zufall verfügen, daß die Componiſten nicht unwillig werden ſollen, wenn nicht alle Federn ſich eilends für ſie in Bewegung ſetzen, daß die Redaktionen und beſonders die Herausgeber der kritiſchen Blätter ſorgfältiger der Kunſt-Entwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einſicht ſich

der Kritik widmen, ihr herbes Geſchäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen ſuchen ſollen, und daß auch die Kritiker mit beſonnener Auswahl und mit mehr Berückſichtigung des auf das Fortſchreiten in der Kunſt Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge (der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters) zu Werke gehen mögen.

Uebrigens waltet zu Aller Troſt die unſichtbare Nemeſis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreiſen rettet ſo wenig die Eintagsfliege vorm Tode und der Vergeſſenheit, als verſpritzter Gifteifer das wahrhaft innere Leben ertödten kann.

Jedes Werk trägt den Keim ſeines Lebens und Todes in ſich, und die Zeit iſt der wahre Probierſtein des Guten und Schlechten. Dieſe Anſicht und Hoffnung iſt mir doppelt wichtig geworden, ſeitdem ich an mir ſelbſt erfahren habe, daß man den beſten, reinſten Willen und Eifer zur Beförderung einer Sache haben und doch ſehr lange Zeit durch das ſeltſamſte Zuſammenwirken ſich häufender Umſtände nicht dazu gelangen kann, werkredethätig für ſie aufzutreten. Vor Kurzem noch zu beſchränkt an Zeit, um die ausführliche Recenſion der Quartetten des Herrn Feſca zu vollenden, habe ich die mir erbetene Partitur zurückgegeben, um dieſes Geſchäft wenigſtens andern Händen vertrauen zu können. Es ſcheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Ausſprechen der Bemerkungen, die ſich mir beim Durchgehen derſelben aufdrängten, Herrn Feſca wenigſtens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunſt, deſſen Pflege Herr Feſca ſich mit Vorliebe geweiht zu haben ſcheint (Quartetten ꝛc.), bezeugt ſchon durch ſeine Wahl, daß Hr. F. einer von den Wenigen unſerer, ſich oft dem Oberflächlichen nähernden, Kunſtzeit iſt, denen es noch Ernſt iſt mit dem Studium der innerſten Weſenheit der Kunſt. In dieſer Gattung iſt es vor allem andern nicht zureichend, durch einige Schmeichelideen und Glanz-Paſſagen genügen zu wollen. Die Genießenden dieſer gediegenen Koſt ſind ſchon durchaus an Wahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Größe und Höhe, auf

welche dieſe Muſikart durch Mozart und Haydn geſtellt worden iſt. Wer alſo nicht augenblicklich bei ſeinem Erſcheinen auch wieder in Vergeſſenheit zurück ſinken will, muß ſchon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es ſoll damit keinesweges geſagt ſein, als ob andere Muſikgattungen nicht deſſelben eben ſo ſehr in ihrer Weſenheit bedürften, aber im Quartett, dieſem muſikaliſchen Consommé, iſt das Ausſprechen jeder muſikaliſchen Idee auf ihre weſentlich nothwendigſten Beſtandtheile, die vier Stimmen, beſchränkt, wo ſie nur durch ihren innern Gehalt für ſich Intereſſe gewinnen kann; da hingegen bei der Symphonie u. ſ. w. durch den Reiz der Mannichfaltigkeit einer wohlberechneten Inſtrumentirung ꝛc. Mittel zu Gebote ſtehen, einer an ſich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann der Lärm nicht für Kraft gelten, und die Unbeholfenheit eines Componiſten in Verzweigung der Mittelſtimmen, melodiöſer Führung derſelben und Verbindung ſelbſtſtändiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier ſogleich klar und hell am Tage. Das rein Vierſtimmige iſt das Denkende in der Tonkunſt.

Herr Feſca iſt ganz Herr und Meiſter über das, was er auszuſprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künſtler ziemt, und wie überhaupt nur alles Fortſchreiten in der Kunſt ſich erzeugt durch den äußern Anſtoß, der Funken weckt und giebt. Sein Styl und die Wahl ſeiner Melodien ſprechen Weichheit und einen gewiſſen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keinesweges der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Er kann ſehr heiter, ja witzig werden, aber ein gewiſſer Ernſt iſt wenigſtens dann in der weitern Ausführung unverkennbar. Er iſt ſorgfältig und reichwürzend, beinahe wie Spohr, ohne ſich in deſſen oft erhabene Schwermüthigkeit zu verlieren. Er modulirt oft ſcharf und ſchnell, faſt wie Beethoven, aber er fühlt zu weich, um es gleich dieſem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Rieſenfauſt zu packen und blitzſchnell über einem Abgrunde ſchwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewiſſe verſtändige Beſonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühles

gepaart, Trockenheit vermeidet, und eine ungemein ſchöne Haltung des Charakters des Ganzen ſowohl als der es konſtruirenden einzelnen Theile zur Folge hat. Er entwickelt ſeine Ideen klar und mannichfaltig, die vier Stimmen ſind ſelbſtſtändig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erſte Violine) etwas glänzend behandelt, ſo geſchieht das keineswegs auf eine ſo überwiegende Weiſe, daß die andern Stimmen nur zu dienenden herabſänken.

Herr Feſca hat meines Wiſſens bis jetzt nur Quartetten und eine oft rühmlichſt erwähnte Symphonie (die ich aber nicht kenne) geſchrieben. Es iſt mir ſehr begreiflich, daß er aus Vorliebe ſich in dieſem Kreiſe bewegt, der mir ſo ganz charakteriſtiſch ſeine Gefühlsweiſe zu bezeichnen ſcheint. Aber es mag doch wohl nicht gut ſein, ſich ſo faſt ausſchließlich einer Gattung hinzugeben. Es kann mit der Zeit, ja, es muß faſt zur Manier führen.

Der Genius iſt univerſell, wer ihn beſitzt, kann ihm zum Schöpfer jeder Gattung machen, äußere Eindrücke und Anſtöße leiten die eine oder die andere Bahn, und es iſt gewiß, daß die erſten Schritte auf einer neu erwählten mit Unſicherheit, wenigſtens mit der Aengſtlichkeit geſchehen, die ſie einem Künſtler ohne Beharrlichkeit bald verleiden kann, weil er auf der andern ſchon ſo heimiſch und leicht gewandelt iſt, alle ihre Tiefen und Klippen kennend. Der Geiſt bewegt ſich jedoch nach gelindem Zwange bald eben ſo leicht in der neuen Form, und bringt, ſelbſt bei der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüthen mit herüber. Beſonders Geſang-Compoſition ſollte doch kein Componiſt hintanſetzen. Sie trägt die dramatiſche Wahrheit ins Leben, und von ihr zu den andern iſt nur ein Schritt, von den andern zu ihr ſind wohl mehrere. Es iſt als ob die Natur ſich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerſt dem von ihr gegebenen Urinſtrumente huldigte.

Wenn der Quartett-Styl gleichſam mehr dem geſelligen, häuslich ernſten Kreiſe angehört, ſo führt jener mehr in die Welt der größern Anſichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das bloße Bearbeiten der Quartett-Gattung durch die ihr eigene komplicirte Gedrängtheit zur Miniaturmalerei verführen, und von

da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künstelei und Kleinigkeitskrämerei.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Herrn Fesca überzeugt, als daß ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen.

Es giebt ein edles, bescheidenes Mißtrauen der eignen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Herrn Fesca wahrscheinlich dünkt; wer aber so ausgestattet und eines solchen Fleißes und einer solchen Beharrlichkeit sich bewußt sein darf, wie er, hat nichts zu scheuen, und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

Bemerkungen zu nothwendiger Würdigung der von Dresden aus in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurtheilungen, von Carl Maria von Weber,

Königl. sächs. Kapellmeister und Direktor der königl. deutschen Oper.

(11. Decemb. 1818.)

Jede Stadt hat ihre, mehr oder minder im Verborgenen waltenden Kunstrichter. In der Regel ist die daselbst wohnende Künstler- — lieber möchte ich sagen Kunsttreiber- — Masse nicht damit zufrieden; und dies ist natürlich, wenn man die Reizbarkeit der Künstler-Kaste in Anschlag bringt, die nun einmal in ihr wohnt, in ihr wohnen muß. Fließt aber jene Kritik aus reiner Quelle, und paart sie sich mit der Kraft des höhern Wissens, so wirkt sie doch wohlthätig; und vielleicht erst lange nachher verdankt man die bittere Arznei dem Arzte, der sie ohne Nebenabsicht gereicht hat.

Dresden hat seine Kunstrichter und seine Unzufriedenen. Wie ich hierher kam, ermangelten die letzteren nicht, mich auf die ersteren aufmerksam zu machen. Ich ließ fast zwei Jahre hindurch diese ruhig gewähren, um zu sehen in wie weit jene Recht oder Unrecht hätten;

ja, ich hielt manchen einzelnen Ausbruch gekränkten Gefühls zurück, weil ich dergleichen Katzbalgereien zur Beluſtigung der Umſtehenden, für die Kunſt unwürdig und unnütz halte.

Es ergab ſich aus meinen Beobachtungen folgendes Reſultat. Die Dresdner Kritik-Anſtalt hat der ſchönen, wahrhaft achtenswerthen Kräfte viele. Sie beſitzt ſehr bedeutende Sachkenntniß in harmoniſchen, hiſtoriſchen, dramatiſchen und ſonſtigen Beziehungen auf Kunſtausübung. Daraus entſpringt nothwendig: daß ihre Ausſprüche jene Ruhe und anſcheinende Wahrhaftigkeit bekommen, die allein Zutrauen und Glauben bei dem größeren, mit den hieſigen Verhältniſſen unbekannten Publikum zu erwecken im Stande ſind. Und gewiß gab ſie auch manches Urtheil ſo gediegen und treffend, daß wohl wenige Städte ſo gute Correſpondenten der allgem. muſikal. Zeitung werden bieten können.

Nun fragt es ſich aber: Sind dieſe Urtheile rein der Kunſt oder dem Privatintereſſe zu frommen in die Welt geſendet? Das Erſtere ſo gelegentlich nebenbei, wenn es dem letzteren nicht in den Weg tritt! Aber — man muß auch da gerecht ſein: wie geſchickt, wie gut eingerichtet! bis auf Einen Punkt, nie geradezu die Wahrheit ins Geſicht ſchlagend, ſondern nur zur rechten Zeit geſchwiegen, vergeſſen, oder, des nicht in den Plan Paſſenden in einem ſo gnädig mitleidsvollem Tone erwähnt, daß der Ununterrichtete ja unmöglich das Ding oder Subjekt für etwas halten kann.

Beweiſe hierzu liefert jeder Artikel über Dresden, und die Kritik-Anſtalt dieſer Stadt wird ſie wohl nicht verlangen; ich ſie zu geben aber jederzeit dem Frager darnach nicht verweigern. Dem Bewohner Dresdens iſt das hier Geſagte klar genug, und dem auswärtigen Leſer ſoll es nur einen Standpunkt zur Beurtheilung jener Anzeigen bieten, in denen auf merkwürdige Weiſe die Urtheile Farbe wechſeln, nach Annäherungs- oder Abſtoß-Prozeß der einzelnen Parteien, wo denn hauptſächlich die deutſche Oper ewig im Argen bei dem Induſtrie- und Kritik-Comptoir liegt — Habeat sibi!

Ich perſönlich, kann jenem Comptoir nicht genug danken, daß es meines Wirkens immer als preiswürdig erwähnt. Es hat mir

dadurch die ſchöne Freiheit gegeben, ohne den geringſten Anſchein von gekränkter Perſönlichkeit, ihm gegenüber auftreten zu können. Was mich hierzu endlich beſtimmt hat, iſt die Kritik der Opern Joconde und Zauberflöte in Nr. 48 dieſer allgemein geehrten Zeitſchrift.

Es iſt — gelindeſtens bemerkt, wenig beſonnen geſagt: „daß ich mit den Mitteln welche dieſer Geſellſchaft (der deutſchen Oper) zu Dienſten ſtehen — eine ſolche Vorſtellung zu Stande gebracht." — Ich werde mich wohl hüten, in den Fehler des Comptoirs zu verfallen, und den nicht armen Stoff zu Vergleichungen zu benutzen — wie z. B. die „Zauberflöte", hätte hier beſſer beſetzt werden können; ob vielleicht Andere „aus ihrer Natur herauszugehen im Stande ſind?" ꝛc. oder, die Erhebung Einzelner durch Beſchuldigung Anderer zu verſuchen. Nein, dazu achte ich zu ſehr die Kunſt, meine Kunſtbrüder jeder Zunge, und beſonders den erhabenen Schutz, unter deſſen Huld und Pflege unſere Kunſtanſtalten gedeihen.

Die Gründung einer deutſchen Oper iſt ausgeſprochen; und das Kunſtgebäude wird ſich heben durch die kräftige Stützung und Aufmunterung von Oben. Und wenn es nicht jetzt ſchon ſo hoch ſteht, wie ſeine Erbauer es wünſchen: ſo liegt das in, augenblicklich nicht zu ändernden Verhältniſſen, die uns die Grünbaum, Gerſtäckern Weixelbaums ꝛc. ſchon halb gewonnen, entzogen; und zwar nicht aus Mangel an vollwichtiger Anerkenntniß und Belohnung ihrer Verdienſte, ſondern aus andern Rückſichten, die hier von mir nicht einmal leiſe erwähnt werden ſollen. Uebrigens vertragen dieſe Mittel ſchon ruhige Vergleiche um und neben ſich; ja ſelbſt mit fremden gerühmten Bühnen. Dieſe Mittel werden ruhig, anſpruchslos, und ermuthigt durch die Zufriedenheit des Allerhöchſten Hofes und den zahlreichen und warmen Antheil des Publikums, ſich fortbilden, und mit Anderen vereint, der Kunſt hoffentlich keinen unwürdigen Tempel bauen.

Wie erhebend wäre es für alle Theilnehmende, Ausübende und Genießende, wollte nun auch eine, mit ſo reichen Kräften ausgeſtattete Kritik, den geraden Weg der reinen Wahrheit gehen und be-

denken, daß ſie ſonſt nur erbittern, und zur Bloßſtellung der von ihr unrecht Geprieſenen führen muß, oder ihr Lob und Tadel gleich wirkungslos verhallt; ja endlich ihre Hauptabſicht doch ſcheitert, da alles von ihr noch ſo ſehr Erhobene doch von ſelbſt zuſammen fällt, kommt es einſt weiter in die Welt.

Dresden, den 11. Dec. 1818.

1819.

Schreiben an Herrn Baſtenacci zu Schippenbeil in Oſtpreußen.

(5. Auguſt 1819.)

Eine ſehr langwierige Krankheit hat mich ſeit Monaten von allen Geſchäften entfernt. Sehen Sie darin die Urſache meiner verzögerten Antwort auf ihre geehrte Zuſchrift vom 1. Mai.

Mit Theilnahme habe ich das mir Ueberſendete durchgeſehen, und Ihre vertrauensvolle Offenheit hat mich herzlich angeſprochen. Ich gebe Ihnen dafür, was jedem Menſchen das Heiligſte ſein muß — Wahrheit — ſo weit meine Einſicht nämlich ſie mir zu geben erlaubt, und nach meiner Ueberzeugung. Ich würde Ihres Vertrauens nicht werth zu ſein glauben, wenn ich es nicht thäte. Könnte ich doch Aug' in Auge Ihnen gegenüber ſtehen und der herzliche Ton des treu meinenden Freundes meinen Worten die Wärme geben, die Sie von der Reinheit meiner Abſicht, Ihnen nützlich zu ſein, überzeugen, und vielleicht manchem bittern Tropfen die ſcheinbare Schärfe nehmen könnte, die von dem kalten Papier ſo ſtarr und theilnahmlos den Leſer anblickt.

Ihre Arbeiten zeugen von fleißigem Studium, das Sie ſo weit gebracht, als man ohne Rath und Erfahrung kommen kann. Sie wühlen in Harmonieen-Fülle, und finden ſich wohl in Aufſuchung der wohlklingendſten Lagen. Dies beweiſt Sinn für das wahre Grundgebäude der Kunſt, aber meiſt geht darüber die Sorgfalt für das eigentlich Melodiſche verloren, für die eigentliche Erfindung und

für die Haltung des Ganzen. Fremde Eindrücke haben Sie aufgeregt; ſo etwas wollen Sie auch machen. Nun ja, das iſt der erſte Anſtoß des Genius, der erſte Schritt zum Ziele, das er wirklich ſchauet, aber erſt viel ſpäter frei ſich bewegen und nach dem Idealen hin ſtreben lernt, was ihn dann aus ſich ſelbſt ſprechen lehrt, und nicht mehr ſeine Gedanken in die vorhandenen Formen preßt. Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiscenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeſchnitten. So auch bei Ihnen. Sie geſtehen, keinen Harmonie-Unterricht gehabt zu haben, und leider beſtätigt ſich dies faſt auf jeder Zeile. Falſche, unrichtige Schreibart des in ſich Richtigen findet man häufig, und zwar ſo geſtellt, daß es nicht mit einem Federſtrich gut gemacht iſt.

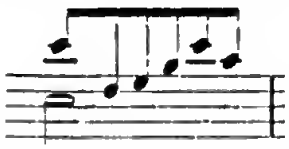
So wie die mir überſendeten Arbeiten jetzt ſind, kann ich Ihnen nicht zur Herausgabe rathen. Es thut mir herzlich weh, Ihnen das ſo offen ſagen müſſen, denn Sie hoffen auch Erwerb davon, aber ich kann nicht anders. Wollen Sie ſich gedruckt das ſagen laſſen, was ich Ihnen jetzt allein, und mit Liebe ſage? Wollen Sie durch ein vielleicht zu hartes Urtheil Sich ſelbſt, und für künftig jeden Verleger zurückſchrecken laſſen? Ich glaube aus Ihrem Briefe zu entnehmen, daß Sie vielleicht wünſchen, ich ſolle dieſe Arbeit reinigen, und ſie dann in die Welt fördern. Das kann ich nicht, lieber Freund. Ja, wären Sie bei mir, könnte ich Sie ſelbſt zur Verbeſſerung anleiten, mit Freuden würde ich es thun. Aber ſo iſt es eine Arbeit, die mir meine Zeit und Verhältniſſe nicht erlauben, und wo andern Theils die Werke noch nicht genug den Stempel der eignen Schöpfung tragen, um durch das Vertilgen einiger Flecken zu etwas Selbſtſtändigem oder Bedeutendem zu werden.

Laſſen Sie ſich hierdurch nicht abſchrecken. Glauben Sie nicht, daß ich Ihnen Erfindung abſpreche. Nein, Sie haben ſchon zu viel des Achtungswerthen eingeſogen und geleiſtet, um es fahren zu laſſen, aber ſchlagen Sie künftig den Weg ein, die Partituren klaſſiſcher Meiſter, ihrem Plan und ihren Anlagen nach zu ſtudiren. Beobachten Sie den Gang, den Fluß der Rede. Sehen Sie, wie die Hauptgedanken entwickelt, nicht hereingeführt ſind.

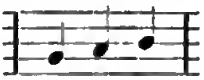
Vor Allem aber ſuchen Sie ſich gründliche Harmonie-Kenntniſſe zu erwerben.

Wenn man nicht Herr über die Mittel ſich auszuſprechen iſt, wie ſoll da nicht der Ideen-Fluß jeden Augenblick gehemmt werden? Wer ſchon erſt daran denken oder ſich vornehmen muß — hier ſoll ein Uebergang kommen — der geht über, aber wer wird es ihm Dank wiſſen? Er wird immer erſcheinen wie einer, der zur Geſellſchaft ſagt: „geben Sie Acht, jetzt werde ich wahrſcheinlich einen guten Einfall haben.“ —

Ihre Walzer enthalten viel Löbliches. Es ſind aber doch mehr Redensarten, als eigentliche Gedanken. Im Rhythmus iſt manches fehlerhaft. Z. B. Nr. 1. Schluß des 2. Theils 5. Takte ſtatt 4. weil Ihr Gefühl den Haupt-Accent auf den Takt



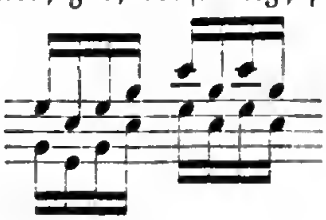
fallen ließ, und zwar ganz richtig; dann nimmt aber das Gefühl des Hörers den erſten Takt



ſtets für eine Art Auftakt, wodurch das Ganze eigentlich die Haltung von $^6/_8$ Takt bekommt: daraus folgt, daß die dem $^3/_4$ Takt eigenthümlich rhythmiſche Bewegung verfehlt iſt. Der harmoniſchen Unrichtigkeiten ſind viele, wenn ich auch manches nur für Stichfehler, und noch anderes für Härten paſſiren laſſen will.

Auch muthen Sie der Spannung der Hände zu viel zu. Ein Fehler, den man mir auch häufig vorwirft, obwohl ich es mir nur da erlaube, wo es mir unausweichbar zur Weſenheit des Gedankens nöthig ſcheint. Nun, es wird Ihnen auch überall nöthig vorgekommen ſein.

Der Klavierauszug ſcheint mir, ſo viel ich mich, ohne die Partitur zur Hand zu haben, erinnere, gut, vollſtändig, faſt überfleißig verfaßt zu ſein. Stellen, wie



muß man im

Clavierauszug nicht ſchreiben, ſie ſtören mehr in der Ausführung, als das Gelingen derſelben Gewinn bringt. Sie irren ſich, wenn Sie glauben, die Touart des Thema's der Variationen in Es verändert zu haben. Sie iſt urſprünglich alſo, und zwar von Umlauf und nicht von Hiller aus der Oper: Der Irrwiſch, und heißt: „zu Steffen ſprach im Traume," auch Mozart hat es variirt. In dem Augenblicke, wo ich dies ſchreibe, ſehe ich, daß ich mich irre, und daß: „Als ich auf meiner Bleiche" eine ſolche Aehnlichkeit durch die Verſetzung in Es mit dem Steffen bekommen hat. Das Scherzo gefällt mir im Ganzen recht wohl, doch wendet und dreht ſich alles gar zu harmoniſirend. Das Trio ohne allen Unterſchied faſt wie das erſte. Nichts als Würze, darüber ſchmeckt man am Ende das eigentliche Fleiſch gar nicht. Der zweite Theil entfernt ſich gar zu ſchnell weit von der Haupttonart, und verlöſcht das Gefühl derſelben. In dem Takt 5. 6. 7. 8. des zweiten Theils ſind die reinen Octaven trotz der Vorhalte nicht zu vertilgen, und die Octaven der Bratſche mit dem Baß ganz unſtatthaft. Dagegen hat das Ganze Feuer und Leben.

Mein lieber, junger Componiſt; ich wünſche nichts ſehnlicher, als daß Sie, was ich Ihnen hier zu ſagen mich gedrungen fühlte, auch richtig würdigen mögen, daß es Sie weder abſchrecken noch muthlos machen, oder wohl gar erbittern möge. Laſſen Sie es ſich Fingerzeige zum weitern Fortſchreiten auf einer wirklich ehrenvoll betretenen Bahn ſein, und glauben Sie, daß es viel lohnender und leichter iſt, mit ein paar nichtsſagenden Phraſen einen Kunſtjünger abzuſpeiſen, als ihn auf die dornenvollen Schwierigkeiten des Kunſtwegs aufmerkſam zu machen. Ich gab Ihnen aus treuem Herzen meine Anſicht, nehmen Sie ſie auch ſo auf, wohl uns Beiden; wo nicht, ſo müßte ich Sie zur Maſſe der Uebrigen rechnen, was ich nicht gern möchte. Gewiß aber werde ich immer an jedem Emporſtrebenden wahren Theil nehmen, und alſo auch an Ihnen, dem ich Heil, Glück und Ausdauer und Geduld wünſche zum fernern Fortſchreiten.

Mit freundſchaftlicher Achtung u. ſ. w.

1820.

Ueber:

„Der Wettkampf zu Olympia“.

Oper von Poißl.

(13. März 1820.)

Donnerſtag am 16. März 1820 zum Erſtenmale auf dem Königl. Theater: Der Wettkampf zu Olympia, große Oper in 2 Akten. Frei nach Metaſtaſio in gebundener Rede bearbeitet, und in Muſik geſetzt von dem Königl. Baieriſchen Kammerherrn, Kommandeur des Großherzogl. Heſſiſchen Verdienſtordens, St. Georgen-Ordens Ritter, Baron von Poißl in München.

Es iſt viel über eigentliche Weſenheit der ſogenannten großen Oper geſtritten, und bis jetzt noch nicht feſtgeſtellt worden, von welchen Grundprinzipien ſie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich alſo, nur anzuführen, was man gegenwärtig in ſtillſchweigend angenommener Uebereinkunft unter dem Beiworte groß zu verſtehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Muſikſtücke durch fortlaufend inſtrumentirte Recitative verbunden ſind, und wo demnach die Muſik als Herrſcherin, von allen ihren, ununterbrochen in Thätigkeit geſetzten, Krondienern umgeben, Hof hält.

Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfe. Unter dieſem Großartigen aber verſteht man meiſtens wieder blos das, was man aus der alten klaſſiſchen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. Dieſe Begriffe ſtehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzoſen als Grundſätze für die Tragödie aufſtellen, ſondern ſie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wiſſens, ſie die Schöpfer dieſer großen Oper ſind, die vor Allem Gluck zu einer, bis jetzt noch in dieſer Gattung unerreichten, Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutſchland nicht ſehr viele, dieſer Klaſſe angehörige, Original-Werke, und der, beſonders jetzt, zum Romantiſchen

ſich neigende Zeitgeiſt wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Außer den trefflich gedachten Opern Salem und Cyrus des Herrn von Moſel in Wien, und einigen andern Verſuchen, hat Herr von Poißl ſich mit Vorliebe dieſer Gattung geweiht, und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden.

Der Kunſt beſtimmte er ſeine Zeit und Kraft. Eigenes Studium und Freundes Rath des hochzuehrenden Kapellmeiſters Danzi, waren ſeine zweckdienlichen Hülfsmittel. Mit wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen, ja, ſelbſt mit dichteriſchem Talente ausgerüſtet, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendetern Kunſtbildung voraus zu haben. Nachdem er ſchon mehrere Werke für Bühnen und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die, in München wirklich mit beiſpielloſem Enthuſiasmus aufgenommene, Oper: Ottaviano in Sicilia, ſich gänzlich der dramatiſchen Muſe hinzugeben. In kurzer Zeit gingen aus ſeiner raſtloſen Thätigkeit hervor: Ottaviano, der Wettkampf zu Olympia, Athalia, Aucaſſin und Nicolette, über die Hälfte der Oper Merope, Rittetis; eine komiſche Oper: Dir wie mir, Iſſipile ꝛc. Beſonders eigenthümlich iſt Baron Poißl — neben großer Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reicher Harmonieen-Folge und zweckmäßiger, mannigfaltiger Inſtrumentation — fließende, klar hingeſtellte Melodie, die, neben ihrer Weichheit, noch das Verdienſt einer großen Sangbarkeit, und das gewiſſe Kehlgerechte hat, welches zu vernachläſſigen man ſo oft den deutſchen Componiſten, und zwar nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurfe machen kann.

Dem Vernehmen nach arbeitet er jetzt an einer großen italieniſchen Oper.

Ueber:

„Emma di Resburgo“.

Oper von Meyerbeer.

(15. Jan. 1820.)

Wenn man den Gang der Kunſterſcheinungen und deren Erfolge auf den Theatern Deutſchlands beobachtet, ſo drängt ſich gewaltſam die trübe Ueberzeugung auf, daß meiſtens nur Zufall und Glück das Gelingen der erſteren beſtimmen.

Die Wahl derſelben folgt oft einem eben ſo zufällig entſtandenen Rufe, als es nur dem Glücke anheim zu ſtellen iſt, ob auch die Mittel an dem Orte der Aufführung vorhanden, die, gerade zum Zwecke führend, das Kunſtwerk in allen ſeinen Theilen, der urſprünglich dabei vorwaltenden Idee gemäß, wiedergeben können.

Wo iſt aber auch die Theaterverwaltung zu finden, die, ohne Einwirkungen von Oben, Unten, Außen und Innen, frei einem auf wahre Kunſtprinzipe begründeten Plane folgen könnte?

In allem dieſen möchte wohl die Löſung des ſcheinbaren Räthſels liegen, wie in ſo entſchiedenen Gegenſätzen hoher Beifall und gänzliches Mißfallen ein und daſſelbe Werk treffen können; und wie glücklich dagegen der Componiſt in Frankreich und Italien ſei, wo der Erfolg faſt ganz in ſeine Hände gelegt iſt — hält er nämlich Gefallen für ſeinen höchſten Zweck — und wo er dann nur gewandt genug ſein darf, alle ihm dargelegten Mittel wirkſam aufzuſtellen und zu verwenden.

Hat er aber auch in einem einzelnen Lande Lorbeern errungen, will er nun der Welt angehören, verbreiten ſich ſeine Werke; wer ſteht ihm dafür, daß gerade dasjenige am dritten Orte gewählt werde, das am ſprechendſten ihn bezeichnet, aus ſeiner beſſern, vollendetern Epoche genommen ſei? Abermals der Zufall, das Glück. Und dieſen beiden möge es auch der Componiſt Meyerbeer verdanken, daß das Zuſammentreffen mancher Umſtände die Aufführung von zwei ſeiner Opern faſt zu gleicher Zeit bedingt hat.

Wir erhalten im Laufe nächſter Woche von ihm:

Emma di Resburgo. Opera seria. Italieniſch.

Alimelek. Komiſche Oper. Deutſch.

Zwei der verſchiedenartigſten Blüthen ſeines reichen, herrlichen Genius, die ihm hoffentlich den Beifall der Freunde der italieniſchen und der deutſchen Tongeſtaltungen, und den des wahren Kenners, der inmitten dieſer Parteien ſteht und das Gute würdigt, es komme, woher es wolle, es von dem Standpunkte des Erzeugers deſſelben beurtheilend, erwerben werden.

Herr Meyerbeer, aus Berlin, machte ſchon in ſeinen Kinderjahren Epoche als Clavierſpieler, welches Talent er ſpäterhin zu einer Vollkommenheit ausbildete, die ihm den Rang unter den erſten, wenn nicht gar den des Erſten Clavierſpielers unſerer Zeit, anweiſet. Unabhängig von Sorgen für ſeine Exiſtenz, weihte er ſich mit voller Liebe der Muſik, deren ernſtes Studium in ihren geheimſten Tiefen er ſich angelegen ſein ließ. Dem zweijährigen Umgange des verewigten Abts Vogler dankt er, nächſt eigenem Forſchen, den größten Theil ſeiner muſikaliſchen Bildung, die, auf den Grund einer ſorgfältigen Erziehung in literariſch-wiſſenſchaftlicher Hinſicht und Kenntniß fremder Sprachen gebaut, ihm das verlieh, was jedem Künſtler, dem es Ernſt iſt mit der Kunſt, nie als Baſis fehlen ſollte. In dieſer Epoche (1811, Darmſtadt) ſchrieb er ein Oratorium: Gott und die Natur, gedichtet von Schreiber*).

Ein treffliches, feuerloderndes Werk, voll tiefer, harmoniſcher Schönheit und kontrapunktiſcher Verwickelungen, ohne dabei der reizendſten Melodieen zu entbehren. Doch natürlich das durch Studium Liebgewordene vorherrſchend. Ungefähr in demſelben Geiſte ſchrieb er die große ernſte Oper Jephta, (ebenfalls von Schreiber gedichtet), für München; und wenn die Haltung derſelben damals manchem Kenner etwas bunt erſchien, ſo lag das wohl in dem Beſtreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das, mit der Ueberfülle harmoniſcher Verflechtung, beſonders in den Chören, einen

*) Aufgeführt im Mai 1811 in Berlin.

Zwieſpalt, durch Nachgiebigkeit und innere Ueberzeugung im Gegenſatze, vorblicken ließ.

Schon im Jahre 1813 ernannte S. K. H. der Großherzog von Darmſtadt, aus eigenem Antriebe, als Anerkennung der Talente Meyerbeers, denſelben zu ſeinem Kammer-Compoſiteur.

Für Stuttgart zunächſt ſchrieb er nun die Oper: Alimelek (welche er ſpäter in Wien umarbeitete und die beſonders in Prag viel Glück machte), ging dann zu Vervollkommnung ſeiner Bildung, nachdem er Deutſchland durchkreuzt hatte, nach Frankreich, und von da nach Italien, wo er in Padua die Oper: Romilda e Constanza, mit Erfolg auf die Bühne brachte, neueſtens aber durch Emma di Resburgo in Venedig einen unglaublichen Enthuſiasmus erregte, den alle öffentlichen Blätter beſtätigen.

Dem Wunſche des Componiſten zu Folge, wird bei uns dieſe Oper den Reihen eröffnen. Ich erlaube mir aber, zuerſt von Alimelek, als dem Erſtgebornen, zu ſprechen.

Der anziehende, heitere und gemüthvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus Tauſend und einer Nacht) iſt vom Dichter, Herrn Wohlbrück (dermalen in Leipzig), mit vieler Theaterkenntniß, Laune und Muſik begünſtigend geſchrieben. Der Componiſt hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Charaktere ſich als Meiſter bewieſen. Dabei entfaltet er die Beweiſe ſeines ernſten muſikaliſchen und dramatiſchen Studiums durch die ſchöne Verbindung ſelbſtſtändiger Melodieen-Formen. Alles voll reger, lebendiger Phantaſie, ohne Weitſchweifigkeit immer ſchnell in der Handlung fortrückend, blos die möglichſt dramatiſche Wahrheit vor Augen habend, treffliche Deklamation, liebliche, oft üppige Melodieen, reiche, neue Harmoniewendungen, oft in überraſchender Zuſammenſtellung gedachte Inſtrumentation, die, mit vieler Zierlichkeit verſchlungen, auch freilich faſt die Sorgfalt eines Quartett-Vortrages erfordert; — dieſes möchte das Bezeichnende dieſes Werkes ſein, und es ganz als deutſches Kunſtwerk ſtempeln.

Emma di Resburgo trägt hingegen ganz das Gepräge des Him-

melſtriches, unter dem ſie geſchaffen wurde, und des jetzt da herrſchenden Muſikgeiſtes.

Ich glaube, daß der Componiſt es ſich zum Ziele geſetzt hatte, gefallen zu wollen, um ſo zu zeigen, daß er als Herr und Meiſter über alle Formen ſchalten und gebieten könne.

Es muß recht tief hinein böſe ſein, mit dem Verdauungsvermögen der italieniſchen Kunſtmägen, daß der gewiß aus eigener, ſelbſtſtändiger Kraft ſchaffen könnende Genius Meyerbeers es für nothwendig erkannte, nicht nur ſüße, üppig ſchwellende Früchte auf die Tafel ſetzen, ſondern ſie auch gerade mit dieſen Modeformen verzuckern zu müſſen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß oben berührte Vorzüge des Componiſten, ſo weit als in der Gattung thunlich, in dieſem Werke ſich auch wieder finden, und daß es dem Beobachter höchſt merkwürdig ſein wird, ein ſo ganz verſchiedenartiges Streben in dieſen beiden Werken aufgeſtellt zu ſehen, wie ich bei keinem andern Componiſten ein ähnliches Beiſpiel nachweiſen könnte.

Herr Meyerbeer hat uns alſo das Vielſeitige ſeines gewiß originell ſein könnenden, Talentes bewieſen, und daß er vermöge, was er wolle.

Darf der Schreiber dieſes einen Wunſch ausſprechen, ſo iſt es der, daß Herr Meyerbeer nun, nachdem er die Kunſt in ihren vielſeitigen Abzweigungen, nach der Gefühlsweiſe der ſie pflegenden Nationen, ſtudirt, und ſeine Kraft, ſo wie die Geſchmeidigkeit ſeines Talents, erprobt hat, ins deutſche Vaterland zurückkehren, und mit den Wenigen, die Kunſt wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutſchen National-Oper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigenthümlichkeit geſtaltet wieder giebt, um uns ſo endlich auch den Rang unter den Kunſt-Nationen feſtzuſtellen, deſſen unerſchütterlichen Grund Mozart in der deutſchen Oper legte.

Gegen den Herrn Bemerker in Philippi's „literariſchem Merkur".

(15. Febr. 1820.)

„Angriffe auf meine Perſönlichkeit, wären ſie auch noch bitterer und unterhaltender ausgeſprochen, als von dem Herrn Bemerker geſchehen, würden mich wahrlich nicht vermögen, die Feder zur Gegenrede zu ergreifen, wenn nicht der Herr Bemerker es mit einer wahrhaft bewundernswürdigen Dreiſtigkeit gewagt hätte, ein paar derbe Unwahrheiten in ſo beſtimmtem Tone hinzuſtellen, daß man nur zu deutlich die Abſicht erkennt, er wolle mit dieſem Gewaltſtreiche die Stimme des Publikums für ſich gewinnen.

„So eine Zuſammenſtellung von Wahrem und Unwahrem, halb Erzähltem und ganz Verſchwiegenem bedarf alſo einer Beleuchtung vor der dem Künſtler am höchſten ſtehenden Inſtanz, vor den Augen des richtenden Publikums.

„Der Herr Bemerker beginnt mit folgender groben Unwahrheit oder gefliſſentlichen Entſtellung meines Strebens zum Guten.

„ „Sobald Herr v. W. nach Dresden kam, begann er auch, unzufrieden mit dem muſikaliſchen Geſchmacke des daſigen Publikums, wie früher in Prag, das Kunſt-Urtheil zu lenken, und Jeden im Voraus zu überzeugen, daß nur die Compoſitionen, welche er empfahl und beſchützte, Lob und Bewunderung verdienten." " —

„Habe ich das wirklich gethan? Da hätte ich ja wahrhaft übermenſchliche Kraft auf die Gemüther zu wirken gehabt.

„Aber ich verſtehe wohl, was Herr Bemerker meint: ich werde es wohl nur gewollt haben ſollen; denn hätte ich es wirklich zuwege gebracht, ſo müßte ja der Herr Bemerker auch mit überzeugt worden ſein, und hätte nie ſeine Bemerkungen bemerket, wie ich ja recht gern geſehen.

„Welche dreiſte Verdrehung oder Vergeſſenheit deſſen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden (in einer Zeitſchrift, in der wohl Niemand den Geſchmack eines Publikums beurtheilen lernen,

alſo damit weder zufrieden noch unzufrieden ſein kann) drucken ließ. (Siehe Abendzeitung No. 25. 1817.)

„Wie kann man ſo eine Anmaßung aus obenbenanntem Aufſatze herausleſen. Ich erlaube mir, hier das Weſentlichſte davon zu wiederholen, und der Unbefangene urtheile.*)

„Ferner ſagt der Herr Bemerker: — „Seinen (des v. W.) Lieblingen nur ſollte man huldigen."

„Wo ſteht das geſchrieben? oder: aus was geht das hervor? Vielleicht aus den Werken, die ich bis jetzt aufzuführen die Mittel und Gelegenheit hatte?

„Laßt uns doch dieſe Meiſter beſehen, um meine Einſeitigkeit und Liebhaberei kennen zu lernen. Mehul, Fiſcher, Gretry, Weigl, Cherubini, Catel, Boieldieu, Iſouard, Mozart, Dittersdorf, Schmidt, Dallayrac, Spontini, Himmel, Solié, Fränzl, ꝛc.

„Nun, das ſind eben keine ſchlechten Leute, ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu ſchämen, und ſie wären wohl auch genug mannigfaltiger Art. Oder hätte ich vielleicht Roſſini's Eliſabeth und Italiana in Algeri nicht mit derſelben Sorgfalt und Eifer aufzuführen geſucht, wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, es komme von welchem Volke es wolle. Ja, ich ſuche mich bei Beurtheilung deſſelben auch immer auf den Standpunkt zu ſetzen, von dem der Erzeuger des Werkes ausgegangen, um ihn gerecht würdigen zu können. Aber blind abgöttiſche Verehrung der einen oder andern Gattung muß man keinem Künſtler zumuthen, und noch weniger die Verleugnung ſeiner Anſichten und des Glaubens an dasjenige, was ſeiner Ueberzeugung nach der Wahrheit — und es giebt nur eine — am nächſten gelangt iſt, oder ſie gar erreicht hat.

„Was der Herr Bemerker von Haydn, Mozart ꝛc. ſagt,

---

*) Da wir den hier angezogenen Aufſatz „Ueber Jacob und ſeine Söhne" (S. 131) in dieſem Bande ganz mittheilten, ſo können wir hier ohne Weiteres darauf verweiſen.

Anmerk. des Herausgebers.

iſt mir aus der Seele geſprochen, und unterſchreibe ich von ganzem Herzen. Aber er mißverſteht mich mit Gewalt (was überhaupt ſeine Liebhaberei zu ſein ſcheint), wenn er glaubt, daß ich Herrn Meyerbeer deßhalb ſo hoch ſtelle, weil er ſo ſchreiben konnte. Ach nein, ich muß es nur ehrlich herausſagen: daß er das wollen konnte, hat mir ſchmerzlich wehe gethan, und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne; denn wer wird ſo unſinnig ſein, behaupten zu wollen, daß in dem Wiegenlande des ächten Geſanges und ſchmelzenden Gefühles nicht unter den Beſſergebildeten noch der wahre Geſchmack ſich eben ſo finden müßte, wie in Wien, Dresden, Berlin, München? Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk, als ein Gemälde von Raphael ſieht, wird Niemand leugnen.

„Wer wird nicht gern Roſſini's lebendigem Ideenſturme, dem pikanten Kitzel ſeiner Melodieen lauſchen? Wer wird aber auch verblendet ſein, ihm dramatiſche Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Herr Bemerker, daß die ein dramatiſcher Componiſt nicht brauche? Da würde er den ältern italieniſchen Meiſtern Paiſiello, Cimaroſa ꝛc. ein ſchönes Kompliment machen.

„Aber wo gerathe ich hin!? Der Herr Bemerker will ja nicht Kunſt-Anſichten austauſchen und um der Kunſt willen reden, ich ſoll nur nicht davon ſprechen. Oder ſoll man überhaupt gar nicht mehr wagen dürfen, auch nur zu vermuthen, daß der Geſchmack jetzt in Italien verdorben ſei? weiter habe ich doch nichts gethan. Da leſe der Herr Bemerker die italieniſchen Blätter ſelbſt, und andere deutſche Zeitſchriften.

„Mir ſcheint aber, ich werde mir es ſchwerlich auf dieſe Art verbieten laſſen.

„Giebt es eine Grund-Idee in ſeinem Aufſatze, ſo iſt es nur die, das Publikum zur Partei gegen meine Anſichten zu ſtimmen, und dann freilich wehe Dir, armer Alimelek, über den der Herr Bemerker ſich ſo viel Halbes erzählen ließ. Er hat meinen Aufſatz in der Prager Zeitung ſchwerlich geleſen, oder, that er es, ſo hat er ſehr Unrecht, zu verſchweigen, was ich darin

ſagte. Aber er iſt ja ſo flink mit Citaten aus der ihm wohlbekannten Leipziger muſik. Zeitung. Warum citirt er denn nicht meinen Aufſatz über Alimelek in eben dieſer Zeitſchrift, den ich nach den erſten drei Vorſtellungen dieſer Oper in Prag den 22., 24. und 30. Octbr. 1815 in derſelben abdrucken ließ? Wahrſcheinlich, weil das, was er darin bemerkte, nicht zu für ihn jetzt eben brauchbaren Bemerkungen Anlaß gab. Ich werde mir alſo die Freiheit nehmen müſſen, ihm bei ſeinen Citaten zu helfen, und das möge er nur gütigſt annehmen, denn ſobald möchte er mich nicht wieder zum Gehülfen bekommen.

„Auf die Leipziger muſikal. Zeitung, als allgemein gekannt, verweiſe ich unmittelbar die Theilnehmenden, und führe hier die Prager Zeitung an, die daſſelbe in andern Worten enthält.

„Wie es nun dem Alimelek hier ergehen wird, wer kann es wiſſen? An Verſuchen, ihn ſchon im Voraus dem Publikum gehäſſig zu machen, fehlt es ja augenſcheinlich nicht. Der Herr Bemerker wird aber doch wohl geſtehen, daß einige Ueberzeugung dazu gehört, eine Oper, die in der Hauptſtadt Wien mißfallen hatte, gleich darauf in der Schweſterſtadt Prag auf die Bühne zu bringen? Der Erfolg hat bewieſen, daß ich dem richtigen Gefühle des ruhig abwartenden Publikums nicht mit Unrecht vertraut hatte. Uebrigens bin ich weit entfernt, Alimelek für ein vollendetes Werk zu halten (wie viele giebt es überhaupt deren?); aber für das eigenthümliche Erfindungs-Vermögen des Componiſten zeugt er gewiß.

„Was will denn nun aber der Herr Bemerker eigentlich? Die Tugenden der Italiener auf Koſten ſeiner Landsleute — denn er ſcheint doch, Einiges in ſeinem Geſchreibe hin und wieder abgerechnet, ein Deutſcher zu ſein — erheben?

„Die Italiener ſind als Nation eben ſo achtungswerth als jede andere, haben aber, trotz der ihnen eigenen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer, ſchon manchen, z. B. den ſel. Himmel, ausgepfiffen; hingegen die Nachſicht gegen Meyerbeer bis zur einige und ſiebenzigmal wiederholten Aufführung der Emma getrieben (nach der Wiener Theater-Zeitung); wie

kommt das? — da ſie nach dem Urtheile des Herrn Bemerkers nur ein zuſammengeſtoppeltes Ding iſt?

„Doch nun genug, um meine hohe Achtung für alles der Oeffentlichkeit Angehörige ausgeſprochen zu haben, und vom erſten bis letzten Buchſtaben zu viel, wäre es um meinet- oder des Herrn Bemerkers willen geſchehen. Deßhalb möge er es auch gütigſt verzeihen, wenn es mir gar nicht darum zu thun iſt, mit ihm über jede ſeiner Zeilen mündlich mich zu beſprechen. Da ich weiß, wie er einſieht, bin ich gar nicht begierig zu wiſſen, wie er ausſieht.

„Nur noch die trübe Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, wie ſchmerzlich es doch für den deutſchen Künſtler ſein müßte, ſähe er ſeine wahrhaft aus dem reinſten Willen für das Gedeihen der Sache überhaupt hervorgehenden Beſtrebungen durchaus ſo gewaltſam verkannt und angefeindet, bis zur pasquillantenhaften Perſönlichkeit.

„Das Talent, was Gott mir vielleicht verliehen, ſelbſt wägen zu wollen, wäre Frevel gegen die Gaben-Vertheilung des Gebers alles Guten. Die Welt wird es an den Platz ſtellen, wohin es gehört. Meine Pflicht war nur, das mir Anvertraute durch Fleiß, Studium und unermüdete Anſtrengung ſo viel möglich auszubilden. Dies nach meiner beſten Kraft, Ausdauer und mit rückſichtsloſem Streben gethan zu haben, fühle ich beruhigend in der Bruſt, und werde ſo fort und fort wandeln, nach meiner Ueberzeugung, eben ſo gern jeden ächten Tadel ehrend, als bloße hämiſche Anfälle verachtend.

Ueber:

„Die Bergknappen“,

Oper von Hellwig.

(21. April 1820.)

Wenn man die, in jeder Hinſicht geringe, Aufmunterung berückſichtigt, die dem Opern-Componiſten in Deutſchland zu Theil wird, ſo muß man ſich faſt verwundern, daß es Tonkünſtler giebt,

die dieſe gefahrvolle, Zeit, Anſtrengung und langwierige Erfahrung vorzugsweiſe vor allen andern Kunſtzweigen bedingende, Bahn noch zu betreten Luſt haben. Dieſe Wahrheit iſt vom Publikum und von den Direktionen anerkannt. Jeder dieſer Theile will dem andern die Schuld davon zuſchieben. Sollten aber nicht vielleicht beide dieſelbe auf ſich geladen haben?

In Italien füllen die unausgeſetzten Wiederholungen von zwei oder drei Opern eine ganze Jahreszeit (Stagione) aus. Da kann die Direktion ihre Kräfte und Mittel gern und erfolgreich anwenden. Nicht ganz auf dieſelbe Weiſe, aber eben ſo weitwirkend und umfaſſend, ſind die Reſultate eines gelungenen Kunſtwerkes in Frankreich. In beiden Ländern aber iſt, und dieſes bleibt der Haupthebel, die Erſcheinung einer neuen Oper National-Angelegenheit. Die regſte Theilnahme vor und nach der Aufführung ſtellt den Componiſten auf den hohen Standpunkt, von dem aus er die Bedeutendheit ſeines Unternehmens fühlen, und von ihm entweder ganz erhoben, oder — reicht ſeine Kraft nicht — unbedingt in den Staub geworfen werden muß. Enthuſiasmus nebſt reichlichem Ehrenſolde winken und ſichern ihm eine Exiſtenz qua Componiſt.

In Deutſchland will man Neues! Multum. — Iſt es gut, nun, das iſt gut — iſt es ſchlecht — nun, es kann nicht Alles gut ſein. — So muß die kühle Gemeſſenheit in Lob und Tadel das Feuer des Künſtlers ungenährt laſſen, und die Abnahme des Beſuches bei öfterer Wiederholung den Direktionen die Mittel und den Willen nehmen, die Componiſten ſo aufzumuntern und zu lohnen, als es wohl ſein ſollte.

Ich breche ab, indem dieſes reichhaltige Thema (die Luſt nach Neuem) mich zu weit führen würde, wenn ich auch nur das ihm zunächſt Liegende noch berühren wollte, z. B. die daraus hervorgehenden, wirklich bis an's Unnatürliche grenzenden Forderungen an die Sänger einer deutſchen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechſelnd vorbeigeführt, verlangt — alſo den Geſang des Italieners, das Spiel des Franzoſen in der leichtern Gattung

und den Ernſt des Ausdrucks und korrekten Geſanges der deutſchen Muſik, in einem Individuum vereint ſehen und hören will. —

Ich komme zu dem, was mich zu bevorſtehender Ergießung verleitete. Es iſt die Bemerkung: dem deutſchen Künſtler ſei vorzugsweiſe der wahre Eifer eigen, im Stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu thun. Freilich kann er es oft erſt dann, wenn er durch andere ſogenannte Lohn-Arbeit, Unterricht u. ſ. w. ſeine bürgerliche Exiſteuz geſichert ſieht. Denn, gelänge ihm auch ein Bühnenwerk, welchen Ehrenſold hat er in Deutſchland zu erwarten? Ein halbes Dutzend Bühnen (wenn es hoch kommt) honoriren ihn mit doppelten Copiatur-Koſten allenfalls, die andern wiſſen es ſich noch wohlfeiler unter der Hand zu verſchaffen, und zu dieſem Erfolge gelangt er auch nur, wenn ſein Werk auf einer bedeutenden Bühne ſchon Glück gemacht hat. Sonſt wagt ſich ſchon gar keine Theater-Unternehmung daran. Wenige Ausnahmen zählen hier nicht.

Alſo auf gut Glück ſchließt ſich der arme Componiſt, der ſich dazu getrieben fühlt, in ſein Kämmerlein, und ſetzt ſeinen Fleiß, ſeine Nächte, ſein Herzblut und die bangſte, peinigendſte Erwartung daran, ſeinen, bis dahin gut erworbenen, muſikaliſchen Leumund durch eine, ſo vielen Zufällen Preis gegebene Aufführung, vielleicht auf lange Zeit, zerſtört zu ſehen. Aber nun, er thut es, weil in ihm das Muß wohnt — und läßt den Himmel weiter ſorgen.

Hier wird uns in der Oper: Die Bergknappen (den 27. April 1820 zum Erſtenmale auf der Königl. Bühne), von Th. Körner noch gedichtet, ein auf's Anſpruchloſeſte und mit ſtiller Liebe geſchaffenes Werk gegeben. Hr. Ludwig Hellwig (Bruder des geehrten Künſtlers in unſerer Mitte, Herrn Regiſſeurs Hellwig) iſt der Componiſt derſelben. Geboren 1773 in Kunnersdorf bei Wriezen an der Oder, kam er im 13ten Jahre nach Berlin und widmete ſich der Tonkunſt. Bei dem verewigten Gürlich erwarb er ſich Harmonie-Kenntniß, und der Eintritt in die Sing-Akademie in ſeinem 20ſten Jahre gab ſeinem muſikaliſchen Wirken die eigentliche Richtung, die ſich auch in dieſer Oper, hinſichtlich der Vorliebe, mit der

die Chöre und mehrſtimmigen Geſangſtücke bearbeitet ſind, darlegt. Mit Achtung und Rührung ſpricht er es ſelbſt aus, wie viel er dieſem herrlichen Inſtitute und ſeinem würdigen Direktor (Herrn Zelter) verdanken zu müſſen glaubt.

Selbſt mit einer wohlklingenden Stimme begabt, ſchenkte man ihm Zutrauen als Geſangslehrer mit vollem Rechte. Das Studium der beſten Meiſter in ihren Werken, und ſpäter eigene kontrapunktiſche Uebungen mit Abraham Schneider, gaben ihm Gewandtheit und Reinheit in Stimmführung und thematiſcher Bearbeitung. Als Lieder-Componiſt in der ein- und mehrſtimmigen Gattung gewann er viele Theilnahme. Für die Sing-Akademie ſchrieb er unter andern einen Pſalm und ein Requiem; außerdem die Oper Don Silvio di Rosalba, die er aber ſelbſt nie zur Aufführung bringen wollte, mehrere einzelne Arien mit Orcheſter-Begleitung u. ſ. w.

Welches Zutrauen man in ſeine Kenntniſſe und ſeinen Eifer ſetzte, beweiſt ſich dadurch, daß der hochzuehrende Lenker der Sing-Akademie, Herr Zelter, ihm meiſt in ſeiner Abweſenheit die Zügel anvertraute, und neuerlich hat ſich die günſtige öffentliche Meinung durch ſeine Anſtellung als Muſik-Direktor am Dome zu Berlin wiederholt bewährt.

Ueber:

„Heinrich der Vierte und d'Aubigné“,

Oper von Marſchner.

(7. Juli 1820.)

Es iſt eine eigene, feierliche Sache um das erſte Erſcheinen eines Componiſten vor dem größeren Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge deſſelben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an ſich ſelbſt, an ſeinem Berufe machen!

Kommt ihm gleich, als ſich Neuverſuchendem, eines Theils die Nachſicht der Hörer zu Gute, ſo iſt ihm dagegen die Nichtbeachtung und die ſich nicht tief eingehender Aufmerkſamkeit hingebende Stimmung derſelben, einem unberühmten Namen gegenüber, faſt noch verderblicher, beſonders wenn ihn ſein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten Manches haben muß. Das eben iſt des Rufes größter Vortheil, daß die Erzeugniſſe des Namens, den er mit ſeinem Glanze hervorhebt, mit ſicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man ſelbſt Sonderbarkeiten mit der ſchon einmal hegenden Achtung in's Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzuſuchen ſich die Mühe nicht verdrießen läßt.

Nun, nicht Jedem wird es ſo gut, vor einem Dresdner Publikum ſeinen erſten Ritterdank verdienen zu dürfen.

Ein wahrhaft vaterländiſches Erzeugniß tritt in die Schranken. Heinrich Marſchner, geboren 1794 in Zittau, iſt der Componiſt der Oper: Heinrich der Vierte und d'Aubigné, die den 12. Juli 1820 zum Erſtenmale auf dem Königl. Theater erſcheint. Mit Freuden wird man den Landsmann mit lebendiger, eigenthümlicher Erfindung, blühender Melodie, und reicher, fleißiger Ausführung ausgeſtattet ſehen, und ich erlaube mir, meiner Seits den Glauben auszuſprechen, daß uns aus ſolchem Streben nach Wahrheit, aus ſo tiefem Gefühle entſprungen, ein gewiß recht achtungsvoller dramatiſcher Componiſt erblühen wird.

Im neunten Jahre trat Marſchner in's Gymnaſium und den Sing-Chor zu Zittau ein. Er wurde bald Conzertiſt, und ſchon in dieſem Alter entzündeten ihn die Werke unſerer beſten Meiſter, daß er oft ſchnell nach Hauſe lief — um auch ſo etwas zu machen — aber ach! es war ja nicht einmal Gelegenheit da, den Generalbaß zu erlernen. Da kam Hering nach Zittau und ertheilte dem Wißbegierigen, wenn auch nur ſelten, Unterricht. Nach ſo nur etwas gebrochener Bahn, ſuchte er ſelbſtforſchend in Büchern und Partituren zu lernen. 1813 ging er nach Prag und Leipzig. Dem Hören

größerer Werke und der Gewogenheit unſeres trefflichen Schicht glaubt er faſt Alles zu danken zu haben. Seine Ideen wurden heller, die dunklen Bilder traten in's klare Bewußtſein. Einige Sonaten, Kantaten und Lieder u. ſ. w., die er hier ſchrieb, erſchienen auch in der Leipziger Muſikhandlung. Aber die Oper, und in ihr Mozarts Genius, zogen ihn vor Allem an. Er ging Anfangs 1816 nach Wien, und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muſe hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutſche Ueberſetzung der Oper: Titus. Natürlich auf ewig von ihm vergraben. Im November 1816 componirte er den Kyffhäuſer Berg in 1 Akte, und endlich 1817 erhielt er von Heinrich Alberti (ich glaube, der nicht unrühmlich, beſonders in Baiern, gekannte Dichter Ekkſchlager) das Buch zum Heinrich. 1818 ſchrieb er die ernſte Oper: Saidar, von demſelben Dichter, die in Preßburg mit Beifall aufgenommen wurde, und hoffentlich künftigen Winter dem Publikum Gelegenheit geben ſoll, in den verſchiedenen Gattungen der Converſations- und ernſten Oper ſeinen Mitbürger beurtheilen zu können.

1821.

Artikel „Bach“ für die Encyclopädie von Erſch und Gruber.

(20. April 1821.)

Bach (Johann Sebaſtian), geboren zu Eiſenach den 21. März 1685.

Von Zeit zu Zeit ſendet die Vorſehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunſt-Schlen-

drian und ſeine Modeformen mit gewaltiger Hand erfaſſen, läutern, verklären, und ſo zum Herrlichen neu geſtalten, daß er als neue Kunſt nun lange in Jugendfriſche vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Rieſenkraft den Anſtoß ſeiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von ſich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieſer Zeit und dieſes Geſchmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß dieſe Rieſengeiſter doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches ſchon da vorhanden ſein mußte, wo ſo weithin leuchtend Großes erſtehen konnte.

Sebaſtian Bach gehört zu dieſen Kunſtheroen. Von ihm ging ſo viel Neues und in ſeiner Art Vollendetes aus, daß ſeine Vorzeit faſt in Dunkelheit verſchwand, ja, ſonderbar genug, ſein Zeitgenoſſe Händel wie einer andern Zeit angehörig betrachtet wird.

Seb. Bachs Eigenthümlichkeit war ſelbſt in ihrer Strenge eigentlich romantiſch, von wahrhaft deutſcher Grundweſenheit, vielleicht im Gegenſatze zu Händels mehr antiker Größe. Sein Styl war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarſten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgeſponnenen ſeltſamen Rhythmen, in den künſtlichſten contrapunktiſchen Verflechtungen ſuchte, und von ſeinem erhabenen Geiſte zu einem wahrhaft gothiſchen Dome der Kunſtkirche erbaut wurde, wo alle kleinern Geiſter vor ihm in der blos herrſchenden Künſtlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunſt in der bloßen Form ſuchten, und daher nicht fanden.

Nicht vergeſſen darf man dabei, daß die Muſik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelſpieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen ſchaffenden Geiſt in der Orgel liegt, gab hinlänglich demſelben jenen Stoff, den jetzt der Componiſt in allem Orcheſter-Luxus ſuchen muß.

Die vollendete Beherrſchung der Orgel, die Seb. Bach ſich zu erringen wußte, bedingte auch ſeine ganze Kunſtrichtung. Das Großartige, die immer in Maſſen ſich ausſprechende Natur dieſes Inſtru-

mentes iſt auch in ihm das Bezeichnende und Characteriſtiſche, und die Größe ſeiner Werke in harmoniſcher Rückſicht entwickelt ſich aus der Gewandtheit ſeiner Seelenkräfte, die widerſprechendſten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen.

Die Freiheit des Stimmenfluſſes in gleichwohl ſtrengſter Gebundenheit zwang ihn freilich auch, Mittel zu erfinden, ſeine Erzeugniſſe ausführbar zu machen. Daher verdankt ihm das Clavierſpiel vor allem einen Fingerſatz, den uns erſt ſein Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, in ſeinem „Verſuche über die wahre Art, Clavier zu ſpielen," mittheilte; und deſſen Eigenthümlichkeit beſonders darin beſtand, daß er zuerſt den Daumen weſentlich gebrauchte, da man vorher meiſt ſich mit vier Fingern beholfen hatte.

Auch erfand er die ſogenannte Viola pomposa, weil die damaligen Violoncelliſten bei den figurirten Bäſſen ſeiner Werke nicht fortkamen. Es war dies eine vergrößerte Bratſche mit fünf Saiten, der, außer dem Violoncello-Umfange, noch die höhere Quinte E beigegeben, und ſomit der Vortrag umfangreicher Figuren erleichtert ward.

Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre ſchwerlich jemals Mozart zu ſeiner Höhe geſtiegen. Die Kunſt, ſeine Sachen wirkend vorzutragen, iſt wohl ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichthums des harmoniſchen Baues, der äußere melodiſche Contour ſo vorherrſchend heraustreten kann, als unſer verwöhntes Ohr es verlangt.

Sebaſt. Bach war der Sohn des Hof- und Raths-Muſikus Joh. Ambroſius Bach zu Eiſenach, erhielt — ſchon vor dem zehnten Jahre verwaiſt — von ſeinem ältern Bruder, dem Organiſten Joh. Chriſtoph, in Ordruff, den erſten Unterricht, wie es ſcheint, nicht ohne Handwerksgrillen, da Sebaſtian ſich den Weg zu den beſten Werken von Frohberg, Kerl, Pachelbel ꝛc. heimlich bei Nacht im Mondenſcheine bahnen mußte. Von hier kam er

als Diskantiſt auf die Michaelisſchule zu Lüneburg, von wo aus ihn der Trieb, vorwärts zu ſchreiten, öfter nach Hamburg führte, den berühmten Organiſten Reinecke zu hören. 1703 wurde er Hof-Muſikus in Weimar; 1704 Organiſt in Arnſtadt. Von nun an entfaltete ſich in regem Streben ſein Geiſt. 1707 wurde er Organiſt in Mühlhauſen, und im folgenden Jahre rief man ihn als Hoforganiſt nach Weimar zurück, wo man ihn auch 1714 zum Concertmeiſter ernannte. Kurz darauf erhielt er die Vocation als Kapellmeiſter zu dem Fürſten von Anhalt-Köthen. 1723 aber ging er nach Leipzig als Muſik-Direktor und Kantor der Thomasſchule, wo er auch den 28. Juli 1750 am Schlage ſtarb. 1736 hatten ihm der Herzog von Weißenfels den Kapellmeiſter-Titel und der König von Polen den Titel als Königl. Poln. u. Kurfürſtl. Sächſ. Hof-Compoſiteur ertheilt.

Er hatte 11 Söhne und 9 Töchter. Von den Söhnen, obwohl alle mit Talent begabt, haben vier ſich beſonders ausgezeichnet.

Wilhelm Friedemann, genannt der Halliſche, geboren 1710 zu Weimar, ein gründlicher Orgelſpieler, Fugiſt und Mathematiker.

Carl Philipp Emanuel, geboren zu Weimar 1714, gemeiniglich der Berliner genannt. Er neigte ſich mehr zum galanten Style und war ein Liebling des Publikums. Der Kunſt hat er den wichtigſten Dienſt durch die Herausgabe des Werkes geleiſtet, worin er die Vervollkommnung des Clavierſpielens der Welt mittheilte, die ſein Vater erfunden hatte.

Johann Chriſtoph Friedrich, der Bückeburger, geboren 1732 zu Weimar, kam im Geſchmacke ſeinem Bruder Emanuel am nächſten.

Endlich war:

Johann Chriſtian, genannt der engliſche, auch mailändiſche, geboren zu Leipzig 1735, der galanteſte dieſer Brüder in ſeinen Arbeiten, daher zu ſeiner Zeit eben ſo beliebt, als jetzt gänzlich vergeſſen.

Ueberhaupt ist der Reichthum von musikalischen Talenten, den die Bach'sche Familie geliefert hat, unglaublich.

Gerber hat in seinem ältern und neuern Tonkünstler-Lexikon allein 22 ausgeführte Artikel. Die Familie stammt aus Preßburg in Ungarn von einem Bäcker, Veit Bach, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts Ungarn verließ. In Korabinsky Beschreibung der Stadt Preßburg 1784 findet man ein vollständiges Stammregister derselben. Forkels geistreiches Werk: Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, 1802, darf nicht anzuführen vergessen werden.

Die Beantwortung einer Sylvester-Frage.

Ein bürgerliches Familien-Mährchen.

(25. December 1821.)

„Es war einmal ein Musikant, der war sehr unglücklich. Er aß fast nur Weniges, und des Schlafes bediente er sich kaum hinlänglich. Es wunderte sich aber Niemand darüber, denn es ging ihm wie dem Räuber Jaromir. Schicksal, die böse Fee, hatte ihn in einem Brief-Couvert überrascht, und seitdem war er immer so in Gedanken versunken, daß er gar nicht mehr ordentlich denken konnte. Eines Tages dachte er aber doch einmal, und zwar auf folgende Weise. Ach warum bin ich geboren, oder warum giebt es überhaupt einen 7. Decbr., der schlimmer ist, als die Februare, und wozu dient überhaupt alles Fragen, frage ich, dachte er. Hierauf setzte er sich und dachte weiter. Doch! geschehene Dinge sind nicht zu ändern, die Frage ist gefragt, die Kugel aus dem Laufe, nun Freischütz, triff, und hilf dir selber. Opern machen, ist keine Kunst, aber antworten, antworten. Dieser Musikant hatte auch ein Weiblein, das ihm den Kolofonium nachtrug, und überhaupt sein pflegte, wenn er etwas wurmig im Kopfe war, welches so der Musikanten Art zuweilen.

Edler Herr mein, ſprach das Weiblein (dachte aber anders), ſage mir doch zur Güte, was dir den Butterzopf ſo verleidet, und laß mich Theil nehmen an deinem ſchmerzhaften Gedankenkrampfe. Darauf Er zornentbrannt ſchrie, nur nicht gefragt, oder gar nach der Frage gefragt. Kannſt du leſen? ſo lies. Und das dicke Muſikanten-Weiblein nahm faſt bebend ein klein ſchier leeres Blättlein, mit zwei zierlichen Zeilchen verſehen, und las:

„Was hätten wohl die Tonkünſtler vorgenommen, wäre der Weltuntergang am 7. December gekommen?“

Sie lächelte dann darob und ſprach: was fürchteſt du dich, Lieber? Was kann dir geſchehen? Antworte, was du willſt, wer kann dir beweiſen, daß du Unrecht habeſt. Ueberdies iſt der Gedanke gar nicht neu, ſondern aus dem Shakſpeare, und nichts weiter als eine Variation über das Thema: Sein oder nicht ſein, das iſt die Frage. Ja, ja, das iſt die Frage, ſind Muſikanten nach dem Weltuntergange, was werden ſie vornehmen? Gewiß anderes nichts als ſie vorher vorgenommen, und was du dann thuſt, weiß ich — darauf der Muſikant mit fremder Stimme aus ſich herausſprach: —

„Was einmal in der großen Sphären-Muſik vom allmächtigen Tonſetzer da oben angeklungen, wird nicht verhallen in Ewigkeit, die zitternde Saite hier wird drüben nicht mehr beben, und frei vom irdiſchen Geräuſche, das ſie vom Saitenhalter der Erde noch an ſich trug, wird ſie dort in ungeſtörten Tönen fortklingen in allen Zeiten. — Amen.

„Das Weiblein aber lachte heimlich und dachte, was iſt ſo ein Muſikant für ein Kerl, Dur und Moll nur einen halben Ton auseinander, und iſt denn das eine Antwort, frug ſie!“

1824.

Schreiben an Herrn Aloys Fuchs*) in Wien.

(27. Mai 1824.)

Durch das hingebende Vertrauen mit dem Sie mir nahen, fühle ich mich berechtigt zu Ihnen mit jener Offenheit zu ſprechen, die man überhaupt dem Leben und der Kunſt ſchuldig iſt, die aber in ihrer Ungeſchminktheit leicht von einem heißen, jugendlichen Gemüthe für Kälte und Härte angeſehen wird. Ich wünſche daher zu Ihrem Beſten und zu meiner Beruhigung, daß Sie alles was ich Ihnen ſage dem herzlichſten Wohlwollen entſprungen glauben mögen.

Sie wollen Sich der Kunſt weihen. Es iſt meine Pflicht Sie auf die unendlichen Schwierigkeiten aufmerkſam zu machen, die Sie dann zu überwinden haben. Ich kenne das Talent nicht, das Ihnen Gott verliehen hat, ich weiß nur, daß ſelbſt das außerordentliche noch der günſtigen Umſtände bedarf um Bedeutendes zu leiſten und in der Welt etwas zu gelten. In Ihrem Alter, wo das kritiſche Vermögen ſchon immer ſehr die Oberhand gewonnen hat (bei mehr Bildung, um ſo ſtärker), iſt es ungemein ſchwer, Rückſchritte zu thun und den techniſchen und grammatiſchen Theil der Kunſt auf ſolche Weiſe und mit ſolchem Erfolge nachzuholen, daß man nicht ob der Anſtrengung erlahmt, oder irre an dem eigenen Talent wird. Man weiß ſchon zu ſehr, was und wie die Kunſt wirkt, als daß man ſie blos um ihrer ſelbſt willen in der Unſchuld triebe, die am Ende allein die Herrſchaft über alle Mittel giebt. Man will gleich ſelbſt Wirkung hervorbringen; man ſingt nicht ſeiner ſelbſt unbewußt wie der Vogel, weil er nun eben Vogel iſt, man hat den Erfolg des Sanges geſehen, und will ihn auch erzwingen.

---

*) Später Muſikgelehrter und berühmter Handſchriftenſammler in Wien; ſtarb 1853.

Der Herausgeber.

„Die Sache geht von Außen nach Innen, ſtatt daß ſie ihrer wahren Natur nach von Innen nach Außen gehen ſoll. Zugegeben, daß Ihre Anlagen und Ihr Fleiß dieß Alles überwinden, und Sie ein tüchtiger Künſtler werden. Sind Sie denn auch ſchon überzeugt, daß Sie es auch der Welt werden beweiſen können, daß Sie nicht dem Drucke der tauſendfältig dem Künſtler entgegentretenden Verhältniſſe erliegen? Wie manches Große geht ſo unter, und wer weiß, ob nicht Mancher, der auf eine Höhe gelangt iſt, mit Freuden ſeinen Ruhm für das hingäbe, was er ihn gekoſtet, und was täglich mit zunehmendem Drucke auf ihm laſtet, ihn ſich und den Seinigen und am Ende auch der Welt vielleicht raubt. Was giebt das wirkliche Leben denn dem Künſtler? Und wie darf er hoffen, durch ſeinen Stand ſich einen Platz im bürgerlichen Verhältniſſe zu erwerben?

„Sind Sie ausübender Künſtler; — ein Platz in einer Kapelle, der ſchwer zu erlangen, auf jeden Fall dürftig beſoldet iſt, oder ein Geiſt tödtender Lebenserwerb durch Unterrichtgeben, ſind Ihre Ausſichten.

„Sind Sie Componiſt? Welche Jahre gehen darüber hin, ehe das Publikum Sie beachtet, Verleger Sie bezahlen, Direktionen Ihre Werke aufführen. Im glücklichen Falle doch wieder eine kärgliche Exiſtenz.

„Es giebt Ausnahmen von allem dieſen; aber was berechtigt Sie zu glauben, *dazu* zu gelangen? Und wodurch ſind dieſe Ausnahmen glücklich? Nur *in dem*, wodurch es jeder tüchtige Menſch iſt! In dem Gefühle der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einſicht, und dem ruhigen Vertrauen auf Gott in allen Anfeindungen, Verkennen ihres redlichen Wollens, und leichtſinnigen Ueberſchätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt.

„Nehmen Sie alles hier Geſagte weder für ein Ab- noch Zurathen. In ſolchen für das ganze Leben entſcheidenden Fällen muß die innere Stimme der einzige Richter ſein.

„Beharren Sie bei Ihrem Entſchluſſe, ſo rufe ich Ihnen aus

Grund des Herzens die beſten Wünſche zum Gedeihen Ihres Strebens zu. Der jetzt eben in Wien zum Dom-Kapellmeiſter ernannte Joh. Gänsbacher, oder der Kapellmeiſter und Opern-Direktor des Theaters an der Wien, Ritter von Seyfried in Wien, ſcheinen mir die Männer zu ſein, die Sie mit kundiger Meiſterhand auf den wahren Weg führen können.

„Mit wahrer Theilnahme und freundlicher Achtung u. ſ. w., am 27. Mai 1824.“

Zweite Abtheilung.

Tonkünſtlers Leben.

Fragmente eines Romans.

(Begonnen 1809.)

Erſter Plan.

Erſtes Kapitel.

Ich reiſe. Aufnahme in Klubbſtädt bei Hrn. von X.

Zweites Kapitel.

Stadt-Muſikant. Examiniren der Magd. Anzuhörendes Geſpräch zwiſchen ihm und derſelben. Endliche Audienz. Schwierigkeiten. Erlaubniß; abgefordertes Atteſtat von der Polizei. Vorſchlag zum Concerte. Ball, am einträglichſten. Aufſuchen mehrerer Muſiker. Der Oboiſt will nicht kommen, wenn der Clarinettiſt nicht kommt, wegen ſeiner Frau ꝛc. Scrupel wegen Beſetzung, am Ende ſechs Flöten ꝛc. Der Wirth im Hauſe: „Sie wollen Concert geben. Die Magd, die ein Maaß Bier holte, hat mir's ſchon geſagt.“ Guter Rath. Einführen in den Klubb. Dilettant, der ehemals Flöte geblaſen.

Drittes Kapitel.

Brief an Ernſthof. Berührung der frühern Jugendgeſchichte; ſeine erſte Reiſe mit dem Vater; ſein Fixiren an einem Orte. Exiſtenz durch Lectionen und fleißiges Studium. Tod des Vaters. Drang in die Welt. Jugendliche Kraft und Muth zur Ausdauer. Urſache, warum er dieſen kleinen Ort beſuche. Erzählt, daß er ein höchſt intereſſantes Mädchen in einen Wagen ſteigen ſehen. Die Abſchiednehmende nannte ſie Emilie. Schen, weiter zu fragen. Spätere Reue darüber.

Viertes Kapitel.

Concert — leer. Tanzende Hunde ꝛc. Abreiſe. Poſtwagen.

Fünftes Kapitel.

Ankunft in einer großen Stadt. Gefühl der Einſamkeit und Verlaſſenheit, ſo allein unter fremden Menſchen. Bekanntſchaft Dihls.

Sechſtes Kapitel.

Data zum muſikaliſchen Irrenhauſe.

Zweiter Plan.

Erſtes Kapitel.

Ich reiſe. Entſchluß zu reiſen. Aufnahme in den v. X. Hauſe.

Zweites Kapitel.

Der Stadtmuſikant. Streit über Unterrichts-Methoden. Anſichten der übrigen Muſiker ꝛc. — ganz ermattet Abends zu Hauſe, und ſchreibt an ſeinen Freund, der ſchon mehrere Jahre von ihm entfernt, und gegenwärtig in Paris iſt, über das unangenehme Concertgeben ꝛc.

Drittes Kapitel.

Das Concert. Lernt im Vorübergehen ein ſehr liebenswürdiges Mädchen kennen, die eben abreiſen will. Abends das Concert leer, weil eben tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Muſiker, die 24 Kr. dort mehr bekamen, hingegangen waren. Der Gedanke an Emilien läßt ihn gut ſpielen.*)

Siebentes Kapitel.

Opern-Auszug. Ball. — A. wird für einen Prinzen gehalten, der Emilien liebt, rettet ſie, verwechſelt ſie mit einem andern Mädchen.

Achtes Kapitel.

Schlafloſe Nacht.

Neuntes Kapitel.

A. bringt ein paar lange unangenehme Tage zu in der höchſten leidenſchaftlichen Stimmung, kann nun nicht componiren, — er wird

---

*) Hier fehlen im Manuſcripte das vierte bis mit dem ſechſten Kapitel. Doch ſollte in eins derſelben ohnſtreitig folgendes am Rande Bemerkte eingeſchaltet werden.

„Bekanntſchaft Dihls. Thüre zuſchlagen: es fällt jemand die Treppe herunter und auf ihn; rafft ſich ſchnell auf, umarmt ihn aufs Feurigſte, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen. Mein Herr, ſind Sie toll, oder halten Sie mich für einen Narren? Wer ſiud Sie? — Ach, ich bin gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie ſind? — Ich, ſeufzend, auch eigentlich nichts; doch nennt man gewöhnlich Leute meines Gleichen Künſtler. Ich mache auch Kunſtſtücke, z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen. Wenn es Ihnen gefällig iſt, ſo fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unſerer Bekanntſchaft an, u. ſ. w.

etwas ruhiger, blickt von ohngefähr auf ſeinen Maskenanzug, kleidet ſich in denſelben Rock, fährt mechaniſch in die Taſche, und findet das Gedicht von dem Teufel an Emilien darin, componirt es gleich, der Dichter kommt dazu. Geſpräch über die Tendenz des Liedes.

Zehntes Kapitel.

Es vergeht einige Zeit, ohne daß er Emilien wieder ſieht, die von dem Schreck krank geworden iſt. Dihl erzählt ihm, daß er bei der Pſeudo-Emilie geweſen und erfahren, daß der Herzog bei der Entdeckung wüthend geweſen, ſeine Helfer beſchimpft ꝛc. habe.

Eilftes Kapitel.

Macht verſchiedene Bekanntſchaften in einem Zirkel, trifft einen reiſenden Deklamator, er deklamirt, accompagnirt ihn, ſchiefe Anſichten des Deklamators, ächter reiſender Vagabond: wird von einem der Anweſenden, einem liebenswürdigen alten Manne, gebeten, ſeiner Tochter Unterricht zu geben.

Zwölftes Kapitel.

Dihl entwirft den Plan zu einem muſikaliſchen Zucht- und Arbeitshauſe.

Dreizehntes Kapitel.

Geht in das Haus, findet das Zimmer leer, ſetzt ſich an's Clavier, phantaſirt; unterdeſſen kommt die Tochter unbemerkt herein, ſtellt ſich hinter ſeinen Stuhl, und ruft am Schluſſe; wie aus innerer Seele erſchreckt, ſieht er ſich um, und erblickt Emilien. Verlegenheit von beiden Seiten. Vater und Mutter kommen endlich dazu, ein herrlicher muſikaliſcher Abend wird vollbracht, voll Herzlichkeit. Emilie legt ihm die Compoſitionen ihres Lieblings-Componiſten vor, den ſie über alles liebt und achtet; es ſind ſeine eigenen, die er unter fremdem Namen herausgab, und er ſpielt ſie begeiſtert, vortrefflich. Emilie iſt entzückt davon. Kaum kann er an ſich halten, ſich nicht als Verfaſſer anzugeben. Er ſieht den Prinzen auf

der Parade; ein ſchöner Mann. Glaubt, von ihm fixirt worden zu ſein. Ueber die Einbildung. Leichtgläubigkeit.

Vierzehntes Kapitel.

Kommt täglich in's Haus. Phantaſirt; bringt einige Lieblings-Wendungen öfters an, und Emilie erkennt ihn darauf als ihren Componiſten, neue Freude und Bewunderung ſeiner Beſcheidenheit. Bemerkungen über gewiſſe eigne Formen jedes Componiſten.

Fünfzehntes Kapitel.

Kommt eines Tags nach Hauſe und findet eine Einladungs-Karte des Prinzen. Angenehmer Zirkel. Der Prinz kommt ihm mit Herzlichkeit entgegen. Mißtrauen von ihm. Schöne Bemerkungen des Prinzen über die Behandlung der Künſtler.

Sechszehntes Kapitel.

Wird unwillkürlich vom Prinzen angezogen; theilt ſeine Zeit zwiſchen E. und P. Er und Emilie werde täglich inniger; doch hat er es noch nie gewagt, von der Redoutenſcene zu ſprechen. Noch trägt er ſeine Lila-Schleife auf der Bruſt. Durch Zufall bekommt E. dieſe zu ſehen; erkennt ihn ihm ihren Retter, iſt überwunden von Liebe. Erklärung ꝛc. Langweilige Liebes-Scene. —

Siebzehntes Kapitel.

Vater und Mutter bemerken und freuen ſich darüber; nur wünſchen beide, daß er das unſtäte Künſtler-Leben verlaſſen, und um Civil-Dienſt nachſuchen ſolle. Unſchlüſſigkeit von ihm. Beſtürmung der Andern, ſelbſt Dihls, der ihm alles Unangenehme vorrechnet. Unerwartet erhält er einen Antrag des Prinzen, als Geſellſchafter bei ihm zu bleiben.

Achtzehntes Kapitel.

Er entdeckt dieſes E., und da ſie in ihn dringt, es anzunehmen, ſagt er ihr die Redouten-Geſchichte. Doch ſelbſt dieſe macht Mutter

und Vater nicht abwendig. — Eitelkeit der Weiber, ſelbſt der beſten im vollen Glanze. Entſchluß es anzunehmen.

Neunzehntes Kapitel.

Neue Verhältniſſe. Hofleben. Umgekehrtes Verhältniß zwiſchen Felix und den Künſtlern. Seltſame Urtheile der Letztern über ihn qua Dilettant.

Zwanzigſtes Kapitel.

Je mehr ſeine Anhänglichkeit an Emilien wächſt, die eine Seele, ein Gedanke mit ihm zu ſein ſcheint, in künſtleriſcher Hinſicht, je ſehr verſchiedenen Weg gehen ihre Lebensanſichten. Sie, die voll Trugſchlüſſe, Halb-Wahrheiten ſich ſelbſt fröhnend zu täuſchen ſucht. Er voll Reinheit und heftiger Rechtlichkeit. Seltſames unheimliches Gefühl, das ſich zwiſchen Beide ſtellt.

Einundzwanzigſtes Kapitel.

Der Prinz hält ſich fern. Dario iſt kalt und trocken; aus italieniſcher Familie. Mathematikus, Verächter der Muſik. Atheiſt, unter der Maske des ſtrengſten Ernſtes, in dem zuweilen eine teufliſche Glätte und Gewandtheit anzieht. Wie die Klapperſchlange, zieht er ſelbſt Felix an ſich, der ihn gegen Dihl, welcher ihn durchaus nicht leiden kann, immer vertheidigt.

Zweiundzwanzigſtes Kapitel.

Unbehagliches Gefühl, das ſich endlich in Felix erzeugt. Er fühlt ſich nicht an ſeinem Platze. Launiſche unglückliche Stimmung, bald ausgelaſſen toll, bald in tiefſte ſchwärzeſte Melancholie verſunken; gänzlich unfähig, zu arbeiten. In dieſe Epoche fällt der Traum.

Dreiundzwanzigſtes Kapitel.

Angeſponnenes Verhältniß indeſſen, zwiſchen Emilie und dem Prinzen. Die ſchwache Mutter begünſtigt es, der Vater, ein heiterer Lebemann, bemerkt es nicht genug und zu leicht. Endlicher Ent-

ſchluß Felix, dieſe Bahn und alles zu verlaſſen, und wieder der Kunſt ſich zu weihen.

Schluß. Letzter Wille des Künſtlers.

Erſtes Kapitel.

(Nach der erſten Ausarbeitung.)

Ich reiſe.

Du mußt hinaus; fort in's Weite. Des Künſtlers Wirkungskreis iſt die Welt. Was nützt Dir hier im engbrüſtigen Verhältniß-Zirkel der gnädige Beifall eines Kunſt-Mäcens für eine Dir abgerungene Melodie zu ſeinen geiſt- und herzloſen Reimen; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin für ein paar hebende Walzer, oder der Beifallruf der Menge auf der Parade, wegen eines gelungenen Marſches? — Fort! der Geiſt ſuche ſich in Andern; und haſt Du fühlende Menſchen durch Deinen Genius erfreut, haſt Du Dir ihr Wiſſen angeeignet, dann kehre zur friedlichen Heimath, und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine Tonkinder zuſammen, umarmte meine wenigen Bekannten, die ich Freunde nannte, erbat mir einige Adreſſen in das nächſte Städtchen, und fort ging die Reiſe auf dem beſcheidenen Poſtwagen, den mir mein Geldbeutel ſehr dringend empfohlen hatte. Nun weiß ich nicht, ob's andern Menſchenkindern auch ſo im Wagen zu Muthe iſt, wie mir. Eine Welt thut ſich auf in meinem Innern, und preßt mir die Lippen zuſammen, daß ſie, jedes Lautes unfähig, mich, meinen Reiſe-Gefährten, als den ſchlechteſten Geſellſchafter deuten. Die tauſend, den Augen vorüberfliegenden Gegenſtände erwecken eben ſo viel ſich durchkreuzende Empfindungen in mir; ein Thema drängt das andere, und indem ich in Gedanken den hölliſchſten, verwickeltſten Fugenſatz durcharbeitete, hüpft vielleicht

ſchon ein naſeweiſes Rondo-Thema dazwiſchen, und wird eben ſo wieder durch einen Trauermarſch oder dergleichen verdrängt.

Allem dieſen machte die Ankunft in X., einem artigen Städtchen dem erſten Ziele meiner Wanderung, ein Ende, und indem ich die Arie des Pedrillo aus der Entführung — nur ein feiger Tropf verzagt — ſummte, entſchlief ich voll ſüßer Hoffnung meines zu gebenden Concertes.

Den andern Morgen ſtieg ich zu dem Herrn v. Y., deſſen muſikaliſche Familie mir ſehr gerühmt war, und der Alles im Städtchen vermochte.

„Ah!" rief er mir entgegen, „willkommen, ſehr erfreut, Ihre Bekanntſchaft zu machen, man ſchreibt mir viel Gutes von Ihnen; Sie kennen doch meine neueſten Sonaten?"

Ich. (In einiger Verlegenheit.) „Verzeihen Sie, nein."

Er. „Aber doch das Quartett?"

Ich. „Erinnere mich nicht."

Er. „Aber doch die Capricen, die müſſen Sie kennen, wenn Sie anders die Zeitungen leſen und einigermaßen in der Kunſt-Literatur bewandert ſind."

Ich. (Sehr verlegen.) „Zu meiner Schande muß ich geſtehen, ich wußte gar nicht, daß der Herr v. Y. componiren —"

Er. „Liebſter Freund, es thut mir leid, aber da ich höre, daß Sie hier Concert geben wollen, muß ich Ihnen frei herausſagen, daß Sie ſchwerlich etwas machen werden, denn Sie haben noch keinen Ruf; unſer Publikum iſt ſo difficil, wie das Wiener, und wenn Sie nicht meine Tochter perſuadiren können, daß ſie Ihnen ſingt, ſo —"

Eben trat Mamſell herein, und ich war durch ihren Anblick nicht wenig frappirt, denn ein derlei Oeuvre kommt einem nicht alle Tage vor. Man denke ſich ein winzig kleines Geſchöpf mit einem ungeheuern Kopfe belaſtet, der, von Rabenborſten beſchattet und einem Steindiademe geſchmückt, einem aus ſeinem Munde, welcher einer

Takt-Note aus Aretins Zeit glich, ſolche Töne entgegen krächzte, daß meine Ohren vollkommen des eben ſo angenehmen Eindrucks ſich erfreuten, als wenn Jemand auf einer Glasſcherbe kratzt. Die Maikäfer-Arme der zärtlichen Tochter umfingen den Papa, und dieſer präſentirte mich als einen Schüler der Kunſt, und ſagte: „Du mußt ihm was von der großen Arie vorſingen, ſo recht hoch und tief, Du weißt ſchon, wie ich ſie liebe.“

Sie maß mich von unten bis oben, mit einer Protektionsmiene, und ſprach, ſich räuſpernd: „Papa wiſſen, daß ich ſeit einiger Zeit immer ſehr enrhumirt bin, und daher kaum Ihrem Verlangen werde genügen können.“ (Ein Hüſteln hervorzwingend.) „Mein Gott, Sie können es ja ſelbſt hören, wie rauh meine Stimme iſt.“ — Allerdings konnte ich der armen Luft, die ſich in dieſer der Anatomie gewidmeten Gorge, die kaum zum Athmen den gehörigen Umfang verrieth, durcharbeitete, es nicht verargen, wenn ſie ſich darin zum Tone zu bilden weigerte; aber meine Bemerkungen unterdrückend, und meine Höflichkeit ſpornend, bat ich, doch nur etwas, nur ein paar Töne.

Das nachgiebig geborne Weib wich den vereinten Bitten, warf ſich nachläſſig ans Clavier, und fing nach einigen mächtig gedroſchenen Accorden und einem unglücklichen Laufe durch die halben Töne eine Bravour-Arie von Scarlatti zu krächzen an. Ich bewunderte meine gute Natur, und bemühte mich über die widerſpenſtigen Schultern, wovon eine die andere an Hochmuth übertraf, in die Noten zu ſehen. Doch kaum hatte ſie einige Takte geſungen, ſo rief ſie: „ſehen Sie, es geht nicht!“ ſang wieder einige Takte, verwünſchte ihre Heiſerkeit, ſchrie aber wie eine Rohrdommel, und ſo erreichte ſie endlich unter immerwährendem Unterbrechen das Ende. Ich ohrfeigte mich in Gedanken, daß ich nicht mehr Gewalt über mich beſaß, wenigſtens ein paar Bravo's drein zu werfen, als zu meinem Glücke unterdeſſen ſich die gnädige Mama, ein vortrefflich conſervirter Abdruck der Xantippe, eingefunden hatte, und in ſolch einen Strom von Lob ausbrach, gegen den der Lärm eines Wranitzkyſchen Allegro's Blättergeſäuſel iſt, daß mein zerknirſchtes Bravo darin verhallte. —

„Ja, meine Tochter iſt ein ganzes Genie, es iſt ungeheuer, was ſie für Talent hat, und obwohl ſie erſt ſeit ihrem dreizehnten Jahre Muſik macht, hat ſie doch den Stadt-Muſikant ſchon oft den Geralpaſch zurechte gewieſen, und die Strahl-Harmonika ſpielt ſie auch ſehr prächtig; o, hole ſie doch einmal, 's iſt gar ein ſchönes Inſtrument.“

Todesangſt ergriff mich bei Erwartung dieſer neuen Feuerprobe, und ich konnte nur hervorſtottern, daß beſonders zu Adagio's das Inſtrument ſich vorzüglich eigne. —

„Ganz recht,“ rief Mama, „die Adagio's, das iſt das Wahre; o, ſpiel' doch einmal den Vogelfänger.“ —

Nun riß meine Faſſung, und ein ſich rein ausſprechendes Gelächter zog die Geſichter der Familie zur Decimen-Länge; man flüſterte einander zu, mein Muſikorgan müſſe dem eines Affen gleichkommen, der Sinn für Kunſt fehle mir gänzlich, und in weniger als fünf Minuten ſah ich mich von der nach der Küche eilenden Mama, dem ſchnell abgerufenen Papa, und der durch Migräne in ihr Boudoir flüchtenden Filia, verlaſſen und allein. Ich ſchöpfte Luft, als ſei meine Lunge genöthigt, in der Weſtminſter-Orgel Blasbalgsdienſte zu verſehen, legte den Finger an die Naſe, und fand, daß ich, vor der Hand zu dergleichen Beſuchen ziemlich verſtimmt, lieber gleich den Stadt-Muſikus, und die mir nöthigen Muſiker aufſuchen wolle.

Erſtes Kapitel.

(Nach der zweiten Ausarbeitung.)

— — Und der Hammer flog aus ſeiner Gabel, — und einige Saiten gaben knirſchend ihr Leben auf — ſo hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Taſten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und mich ſelbſt empor

geriſſen, daß ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiſte; obwohl ſelbſt im Unwillen künſtlich um alle Kaſten- und ſonſtige Mobiliar-Ecken mich windend.

Was ſeit Monden in mir Unheimliches mich geängſtigt, verſtört und gepeinigt hatte, wuchs ſeit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbeſtimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne ſich von dem wie beſtimmte Rechenſchaft geben zu können; jenes ſchmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewußtſein des hohen Ideals drückende Feſſeln anlegt, an deren Löſung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderſtehlich gewaltſame Drängen zur Arbeit, in Rieſenbildern des Leiſtenwollens, das eben dann in reiner Gedankenloſigkeit ſich auflöſt, und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heißt, dieſes Chaos von wogenden, ängſtigenden Gefühlen, das ſo oft das Weſen des Künſtlers beherrſcht, hatte auch meiner ſich jetzt gänzlich bemeiſtert.

Wünſche, Träume und Vorſätze, durch Kunſt und Lebens-Verhältniſſe geſchlungen, hatten ſie erzeugt, früher ſchon oft in kürzeren Anfällen, heute mit Wahnſinns Gewalt.

Des Lebens Laſten ruhten ſchwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunſt, aber ſo wie Kunſt nur im Leben, Leben nur in der Kunſt lebt, halfen ſie dann auch vereint ſich und mich aufreiben.

Schon der Platz am Clavier, den ich zum Schlafen eingenommen hatte, war als mein letztes Hülfsmittel, — ein übler Vorbote geweſen.

Der Tondichter, der von da ſeinen Arbeitsſtoff holt, iſt beinahe ſtets arm geboren, oder auf dem Wege, ſeinen Geiſt dem Gemeinen und Gewöhnlichen ſelbſt in die Hände zu geben. Denn eben dieſe Hände, dieſe verdammten Clavierfinger — die über dem ewigen Ueben und Meiſtern an ihnen endlich eine Art von Selbſtſtändigkeit und eigenwilligem Verſtand erhalten, ſind ganz bewußtloſe Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.

Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue iſt ihnen unbequem. Heimlich und ſpitzbübiſch, wie es ächten Handwerksleuten gebührt,

kitten ſie aus alten, ihnen längſt gelenkrechten Tongliederchen ganze Körper zuſammen, die faſt wie neue Figuren ausſehen, und weil ſie ſogleich auch gar nett und rund klingen, von dem beſtochenen Ohr, als erſte Richtinſtanz, beifällig auf- und angenommen werden.

Wie ganz anders ſchafft Jener, deſſen *inneres* Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge iſt. Dieſes geiſtige Ohr um- und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongeſtalten, und iſt ein göttliches Geheimniß, das auf dieſe Art und Weiſe, nur der Muſik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt.

Denn, — es hört ja ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, macht ſich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es dieſe auszufüllen und zu glätten dem ſpätern beſonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch in ſeinen Theilen bei Gelegenheit und Zeit beſehen, und allenfalls noch hier und da ſtutzen will.

Es will etwas Ganzes *ſehen*, dieſes Ohr, eine Tongeſtalt mit einem Geſichte, daß es einſt auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal geſehen.

Das will es und nicht einen zuſammengeflickten Lumpenkönig. Hat nun aber der Sinn ſo ein Bild erfaßt und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geiſtigen Mutterleibe, — denn gut Ding will ſeine Weile haben, und reifen, — und ſich hüten vor ſchädlichen Speiſen und andern das Leben des theuern Zeuglings bedrohenden Dingen; und die elenden Hausknechts- und Miniſters-Blei- und Gold-Dinge des täglichen Treibens — fahren dann ſo pöbelhaft und luſtig grauſam dazwiſchen, der ſich ſchon entwickeln wollenden Geſtalt beim Kopf durch den Hals, wiſchen ein Auge aus, entfernen einen Fuß vom Leibe, und dergleichen; da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halb-Narren, wenn alles kreuzend ſich ſelbſt ſo durcheinander wirft.

Da muß es endlich aufſchreien, wie es jetzt in mir that. Fort! Du mußt hinaus, fort in's Weite! des Künſtlers Wirkungskreis iſt die Welt.

Was nützt dir hier im engbrüſtigen Verhältniß-Zirkel der gnädige Beifall eines hochgebornen reimſchmiedenden Kunſt-Mäcens, für eine dir abgerungene Melodie zu ſeinem geiſt- und herzloſen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marſches!? Fort! der Geiſt ſuche ſich in Andern; und haſt du fühlende Menſchen durch deinen Genius erfreut, haſt du dir ihr Wiſſen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimath und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habſeligkeiten zuſammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächſte Städtchen, auf dem beſcheidenen Poſtwagen, den mir mein Geldbeutel ſehr dringend empfohlen hatte. Es war ſpät Abends; wie ſtumme Schatten umfaßen mich meine Reiſegefährten, und Jugend und froher Muth verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, deſſen feſten Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften im Stande war; dieß gelang im Morgengrau beſſer der Hand des begehrlichen Poſtillons, die ſich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Größe entfaltete ſich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Aether erhob mein ſtill ergebenes Gemüth zu fromm heiterem Ahndungs-Regen. Mit froher Zuverſicht wendete ſich mein Innerſtes zu dem, der das Kunſttalent väterlich in daſſelbe geſenkt, das nun mein Leben ſtempeln ſollte, und laut zeugen für ihn, der alle Kraft allein ſchenkt und ſchafft. Er, der mir dies Pfand ſeiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht verſagen, es auch zu löſen, denn ich durfte ja mit ehrlicher Selbſtzufriedenheit auf meinen reinen Willen faſt mit ein wenig menſchlichem Uebermuthe pochen, kein Mittel unverſucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu laſſen, um einſt zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. — — — —

Wunderbar wirkt ſtets auf mich die freie Natur, und gewiß ganz verſchieden von andern Gemüthern.

Das, wozu ſich alle Kräfte vereint hinneigen, nenne es Talent, Beruf, Genius, wie Du willſt, umfängt mit einem magiſchen Kreiſe Dein Anſchauungs-Vermögen. Deinem phyſiſchen Auge nicht allein iſt ein Geſichtskreis gezogen, auch Deinem geiſtigen.

Beide kannſt Du freilich durch Wechſel Deines Standpunktes verändern, wohl Dir, wenn Du vorwärts gehend ſie erweiterſt, aber heraus kannſt Du einmal nicht.

Ja! nicht genug, auch eine nur Dir eigene Farben-Gebung erhalten alle Gegenſtände, die ſie ſich unwillkürlich dem Grundtone Deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone ſpreche, ſo will ich auch gar nicht läugnen, daß alles ſich bei mir muſikaliſchen Formen bequemen muß.

Das Anſchauen einer Gegend iſt mir die Aufführung eines Muſikſtückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelnheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt ſich mir, ſeltſam genug, in der Zeit. Sie iſt mir ein ſucceſſiver Genuß. Das hat aber ſeine großen Freuden und ſeinen großen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiß, wo der Berg, der Baum, das Haus ſteht, oder etwa gar, wie das Ding heißt, und daher bei jedesmaligem Anſchauen eine neue Aufführung erlebe. Aber großen Jammer, wenn ich *fahre*. Da fängt eine gute Konfuſion an in meiner Seele, — dann gaukelt und wirbelt alles durcheinander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern ſich alle Begriffe und Vorſtellungen in mir. Sehe ich ſtillſtehend ſo recht feſten Blickes in die Ferne, ſo beſchwört dies Bild faſt immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geiſterwelt meiner Phantaſie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, feſthalte, und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen ſtürzen die Trauermärſche, Rondo's, Furioſo's und Paſtorale's durcheinander, wenn die Natur ſo meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer ſtiller und ſtiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Bruſt. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem ſchönen Glanzſpiele der Natur, ſo wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farben-

Gegaukel, meine Ideen entfernen ſich durchaus von allem Tonverwandten, das bloße Leben mit ſeinen Verhältniſſen tritt herrſchend vor, ich gedenke vergangener Zeit, ich träume für die Zukunft; — und ſomit wehe dem, der beſonders in der erſten Zeit der Reiſe auf einen geſelligen Nachbar in mir hofft; er iſt übel betrogen, und ich am Ende auch: denn mein Geiſt gebiert nichts als aufſteigende und gleich wieder platzende Seifenblaſen, die nicht einmal der Erinnerung werth ſind.

Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgeſungen hatte, begegnete ich auf der Straße einem Haufen Chorſchüler, die eben ſich anſchickten, ein Lied abzuſingen. — O, Du Erſtes, vom Schöpfer uns verliehenes Inſtrument! göttliche Kehle, Du, nach dem ſich alle andern bilden, Du, allein der größten und wahrſten Rührung fähig; wie ehrwürdig erſcheinſt Du mir im Chorgeſange, und ſelbſt mittelmäßig benutzt, ergreifſt und durchglühſt Du mich. Ich gebot alſo meinen Füßen Halt, und erwartete einen ſich der Volksnatur innig anſchließenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, ſtimmten die Herren zu meinem größten Erſtaunen eine der neueſten, vortrefflichſten Opernarien aus der Fanchon an, die ſie ſo falſch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, daß ich mir gar kein Gewiſſen daraus machte, einen mir zunächſtſtehenden himmellangen Baſſiſten, der die vorkommenden Pauſen vortrefflich durch ein Milchbrod zu benutzen wußte, und mir daher am erſten ſtörbar ſchien, um die Wohnung des Herrn Stadtmuſikus zu fragen. Der Herr Principal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Muſik, probirt eben die ruſſiſche Hörner-Muſik, aber es iſt jetzt keine Condition offen. Ich verſicherte ihn, daß ich ſelbſt ſehr wohl conditionirt ſei, und ſteuerte auf das Haus los. Welch ein hölliſcher Spektakel brauſte mir ſchon an der Treppe entgegen, und wieviel mehr war ich für mein Trommelfell beſorgt,

als ich in ſein Zimmer trat. In einem Kreiſe von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bließen, oder wenigſtens ſie ſo hielten, als wollten ſie blaſen, ſtand der Herr Stadt-Muſikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, ſtampfte mit den Füßen, und ſchlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm ſtehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe ſeiner Schüler, die durchaus eine von ihm componirte Ouvertüre auf die Art der ruſſiſchen Horn-Muſik, wo immer ein Horn einen Ton hat, executiren ſollten. Links und rechts ſpielten Andere Violine, Clarinett, Fagott ꝛc., alles unter einander, jeder ſein Stückchen und Fortiſſimo, welches alles mit einzelnen Exclamationen des Direktors vermiſcht war, als: „Falſch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu ſchnell! gieb Acht! ꝛc.“

Die Jungen, die mich zuerſt bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzuſehen, und der Direktor ſchlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze in's Gleis zu bringen, auf einmal ſo ſtark er konnte und welche Taſte er erwiſchte, auf den Kielflügel, daß die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Bretchen über den Docken lag, welches durch die entſetzliche Erſchütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft ſegelten und ein ſo allgemeines Lachen uniſono einfiel, daß an keine Muſik mehr zu denken war. Erſt nach einiger Zeit konnte ich meine werthe Perſon bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmuſici habhaft werden.

Drittes Kapitel.

Brief an — — —

Leipzig, Januar 1812.

Ich habe mein friedliches A. verlaſſen, und mich wieder dem Strudel der Welt Preis gegeben, ich kann aber eher die Stürme und Schläge des Schickſals, als ſein heimliches Nagen dulden. Uebt ſich ja der Krieger, im gefahrvollen Spielen dem Tode trotzen zu lernen,

nun ſo will auch ich wieder meine Kraft verſuchen, um in noch drohendern Ereigniſſen feſtſtehen zu können.

Nie habe ich die meiſt geprieſenen Helden, die hocherhabenen Märtyrer irgend eines Wahns, den ſie durch einen Selbſtmord, oder ſonſtigen glänzenden Schluß-Accord ihres Lebens beſiegelten, hoch bewundern können.

Einmal lodert auch das kleinſte Flämmchen auf, und ein Moment (ich möchte ihn den Fokus im Brennſpiegel des Daſeins nennen) iſt im Leben jedes Menſchen, wo er ſich zu einer großen That entzündet oder befähigt fühlte.

Aber die kleinen, täglich wiederkehrenden Unfälle des Lebens ſind der ächte, harte Probirſtein, an dem ſo häufig das glänzende Gold unſerer Philoſophen zum gemeinen Metalle herabſinkt.

Wie oft habe ich Gelegenheit gehabt, große Geiſter, die mir aus der Ferne ſo achtungswerth ſchienen, in ihrem engen häuslichen Zirkel zu beobachten, und wie klein wurden ſie mir da. Sonſt ſtets gelaſſen, ruhig, aber zu Hauſe das liebende Weib mürriſch anfahrend, wegen einer auf einem andern Platze liegenden Pfeife. Groß und gefaßt auf den Trümmern des Staats, aber ängſtlich und verwirrt bei dem Kränkeln einer Lieblings-Blume.

So gut ich dieß alles fühle und weiß, ſo wenig war ich doch bis jetzt noch im Stande, mich zu jener einfach-ruhigen Größe zu erheben.

Welches Leben iſt wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten, als das eines Künſtlers. Frei, wie ein Gott, ſollte er daſtehen, im Gefühle ſeiner Kraft, und geſtählt durch die Kunſt. Sein dünkt ihm die Welt, ſo lange er ſie nicht wirklich betritt. Hin und verſchwunden ſind alle dieſe Träume und Kräfte, befindet er ſich im ſchaalen Wirkungskreiſe der Alltags-Menſchen.

Kaum habe ich den Fuß über meine Schwelle geſetzt, ſo ſtürmen ſchon eine ſolche Menge Erbärmlichkeiten auf mich ein, daß ich, trotz meiner ſchon gemachten Erfahrungen in dieſem Punkte, trotz meines Willens zur Ausdauer, beinahe wieder verſucht bin, umzukehren.

Wären nicht einzelne Augenblicke im Stande, Jahre lange Leiden zu verſüßen; wäre nicht das Bewußtſein, einen Freund zu haben, der mich auch mit halben Worten verſteht und fühlt, was ſollte aus dieſem Drängen und Wirbeln werden, das ewig gebärend in mir kämpft?

Kaum kenne ich Dich, Deine Geſtalt ſchwebt in verklärten Umriſſen, von Feuerflammen umgeben wie eine ſchützende Gottheit vor meiner Phantaſie. Ewig unvergeßlich bleibt mir der Augenblick, in dem wir uns fanden. Im Kampfe mit den Elementen ſchloß das Fatum unſern Bund, den elende Menſchen hindern wollten. O laß mich ihn wieder erzählen, dieſen Tag, an dem ich Alles verlor, Alles fand, — laß mich dabei in die Zeiten zurückträumen, wo ich von der Hand einer guten Mutter, ach, leider ſo wenige Jahre geleitet wurde. Erzogen mit allem Aufwande eines wohlhabenden Vaters, ſein Abgott, prägte man in früher Jugend die Liebe zu allen Künſten in meine empfängliche Seele; meine wenigen Talente entwickelten ſich, und waren auf dem Punkte, mich zu verderben; denn mein Vater kannte nur die Seligkeit, mit mir zu glänzen, fand Alles vortrefflich, was ich ſchuf, erhob mich in Gegenwart fremder Menſchen an die Seite unſerer erſten Künſtler, und hätte ſo ſchonungslos das in jedem Gemüthe liegende Beſcheidenheits-Gefühl unterdrückt, wenn nicht der Himmel mir in meiner Mutter einen Engel beigeſellte, der mich von meiner Nichtigkeit zwar überzeugte, aber doch den ſtrebenden Funken, dem einſt ein ſchönes Ziel nach hohen Anſtrengungen verheißen ſei, nicht unterdrückte, ſondern nur auf ſeine rechte Bahn leitete. Ich las Romane, und überſpannte meine Begriffe. Ich reifte früh in einer gefährlichen Ideen-Welt, ſog aber doch den großen Nutzen daraus, aus dieſer zahlloſen Menge Helden ein Ideal von Männlichkeit mir zu verſchaffen. Mein Vater reiſte mit mir; ich ſah einen großen Theil Europa's, aber nur wie im Spiegel, wie im Traume, denn ich ſah durch fremde Augen. Ich bereicherte mein Wiſſen, und gerieth, vorher ein bloßer Empiriker, — auf theoretiſche Werke. Eine neue Welt öffnete ſich mir; hier glaubte ich den Schatz alles Wiſſens erſchöpfen zu können. Ich verſchlang alle Syſteme, vertraute blind-

lings der Autorität der großen Namen, unter deren Beglaubigung ſie in der Welt ſtanden, — und — wußte nichts.

Nun ſtarb meine gute Mutter; ohne einen Erziehungsplan gemacht zu haben, hatte ihr zartſinniges Rechtsgefühl ſie den Weg gelehrt, mir Grundſätze einzuprägen, die ewig die Stütze meines Seins ausmachen werden.

Ich lebte mit Dir an einem Orte, und haßte Dich zwar nicht, aber ich verachtete Dich, denn, — Künſtler wie ich, auf demſelben Inſtrumente, einen Weg mit mir wandelnd, mußte ich immer nur von Dir hören, daß Du mich bitter getadelt, daß Neid Dich erfülle, daß Du mir tauſend Kabalen gemacht ꝛc. Daß Alles dieß aus dem Munde unſerer Tiſchfreunde und einer aus Liebe für mich blinden Umgebung kam, erwog ich Schwacher nicht, und eine herbe Bitterkeit gegen Dich hatte ſich meiner bemeiſtert. — Da brach des Krieges Greuel auch unſere friedliche Ruhe. Du warſt kurz vorher von einer Reiſe mit Ruhm zurückgekehrt, und im Begriffe ſie weiter fortzuſetzen, indeß ich, angeſchmiedet, durch die Liebe eines Vaters, der den Gedanken nicht ertragen konnte, ohne mich zu leben, verbrütete, als räuberiſche Horden das Städtchen überfielen, und meine Habe ein Raub der Flammen wurde. Ich hatte mich verſpätet; meine Lieblinge, meine Bücher zu retten, vergaß ich Alles, mich ſelbſt; man gab mich für verloren, als es mir ſchon gelungen war, mich von der andern Seite des Hauſes zu retten; doch kaum war ich in Sicherheit auf der Straße angelangt, und hörte, daß Du mit der augenſcheinlichſten Lebensgefahr, um mich zu retten, in den Flammen ſeieſt, da that es einen mächtigen Riß in meiner Bruſt, als ob das Weltthor der Liebe ſich aufthäte, das Flehen des Vaters, das Drängen der Menge, der offenbare Tod konnte mich nicht abhalten, Alles das für Dich zu wagen, was Du ſchon für mich thateſt. Durch Feuerwogen, ſtürzende Balken und betäubenden Dampf drang ich zu Dir, der mich ſuchte, und im Hochgefühle der gegenſeitigen Liebesſchuld ſanken wir uns in die Arme, und ſchloſſen unter dem Toben des Elements und der Gefahr, jeden Augenblick ſein Opfer zu werden, den Bund, der nie ſich wieder trennen ſoll.

Was Du von da an für mich geſorgt, entſagt, Ausſichten eröffnet, Wege gebahnt, wie Du liebend Dein Wiſſen und Deine Erfahrungen ohne Rückhalt ſelbſt ſchwer errungener Kunſtvortheile vor mir ausgebreitet, wie Du mir die Welt gezeigt, wie ſie iſt, und nicht wie ſie in meinen Träumen lebte, wie Du mir bewieſeſt, daß der Menſch doch noch vor dem Künſtler komme, und ſomit mich auch das bürgerliche Leben, ſeine Verhältniſſe und die aus ihm hervorgehenden Begriffe ehren lehrteſt — wie ſoll ich das Alles wiederholen, herzählen können, möge es mir einſt nur deßhalb vergönnt ſein, mich zu einer beachteten Höhe zu ſchwingen, um für Dich zeugen und Dir das beſeligende Gefühl geben zu können, daß Du einen dankbaren Künſtler, in der höchſten Ehrenbedeutung, die ich dem Worte beigeſelle, durch Deine Reinheit und Wahrheit der Welt gegeben.

So recht aus tiefem Herzwehe preßt ſich mir die Thräne ins Auge, wenn ich bedenke, daß eben das, was Du für mich thun zu müſſen glaubteſt, auch der Grund unſeres ſchnellen Scheidens ſein mußte. Verarmt und hülflos, wie ich da ſtand, ließeſt Du mich ernten, was Du geſäet und vorbereitet. Den Theil Deutſchlands, durch den Du eine Kunſtreiſe machen wollteſt, wo Du überall erwartet, gemeldet und empfohlen warſt, gabſt Du mir hin, verſahſt mich mit den dringendſten Empfehlungen, die Dir zugedachte Gunſt auf mich zu übertragen, und wenn die ungewöhnliche Weiſe, daß ein Künſtler einen andern als Stellvertreter ſendet, die Neugierde eines Theils zu meinem Gunſten ſpannte, und der Sporn, Dir Ehre zu machen, mich andern Theils befeuerte, und ich ſomit vielleicht nicht ganz Unbeachtungswerthes leiſtete, ſprich, wem danke ich das Alles als Dir? Dir, den ich verkannte, Dir, der Du aber mit wahrem Künſtlerherzen für mich ſorgteſt, weil Du in mir auch den ächten Beruf zu erkennen glaubteſt.

Nur wer eingeweiht iſt in die tauſend Verzweigungen, die zu einer vorhabenden Kunſtreiſe vonnöthen ſind, wie der Ruf des Künſtlers in ganz eigenthümlicher Richtung die Welt durchzieht, und der von ihm ausgehende Funke da und dort lebhafte Flamme weckt, in-

deß er vor Andern unerkannt und unbeachtet vorüberzieht, weiß die Größe der Aufopferung zu beurtheilen, die Du mir weihteſt.

Aber, wahrlich, ich könnte es auch; und wenn ich dieß in freudigem Trotze und Stolze ſage, ſo weiß ich es eben deßhalb vielleicht eben erſt recht auch zu verdanken.

Siehe, lieber Bruder, da ertappe ich mich wieder einmal auf dem ſeltſamen, demüthigen Stolze, und der ſtolzen Demuth, die ſo wunderbar mich oft erhebt oder auch verletzt.

Bin ich nur ſo? oder darf ich ſie mit zur Künſtlernatur überhaupt rechnen? Das Letztere wäre mir lieb, denn ich ſehe darüber nicht klar genug, und mag lieber jener dunkeln Gewalt, die ich einmal als in mir herrſchend anerkenne, zur Laſt ſchreiben, was mir ſo nicht ganz recht an mir iſt.

Du lachſt, und wirſt ſagen, das ſei die bequemſte Art, ſich immer rein zu glauben, oder vielleicht ſagſt Du gar, daß ich das mit den Weibern gemein habe? Je nun, ſind die nicht eigentlich durchaus geborne Künſtler-Naturen? Doch wohin gerathe ich, wahrlich nicht dahin, wo ich heute hin wollte in meinem Briefe, alſo zur Sache.

Wenn ich früher viel Praktiſches geübt, viel Theoretiſches erlernt, manche Bemerkung durchdacht, und namentlich in unſerm brieflichen Ideenwechſel manchen einzelnen Gegenſtand beſprochen, und durch Dich berichtigt habe; ſo fällt es mir doch oft ſchwer auf, daß Alles, was ich weiß, nur ſo eigentlich zufällig entſtanden ſei, ſich eben ſo zufällig Eins zum Andern gefügt habe, ich den Lehren aller großen Meiſter faſt immer nur bedingt beiſtimmen könne, und meine Bildung durchaus aller planmäßigen Folge entbehrt hat.

Da hat mich denn kürzlich ein verdammter, kluger Doctor medic. ſchiefrig gemacht, dem ich Unterricht im Generalbaſſe gebe, wodurch er ſich zu ſeiner Laute hin und wieder eine Melodei ordnen lernen will.

Der bringt der Warums ſo viele, hat ſo wenig Reſpekt vor irgend eines Namens Autorität, will immer die Sache ſo in ſich ſelbſt beurſacht wiſſen, daß ich manchmal mit all meiner Vielwiſſerei

ſehr ins Gedränge komme. Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur verbieten und gebieten, ohne zu ſagen warum, und ohne anzuleiten zum Wie.

Es heißt, ja, Bach hat das gemacht. Händel ſchrieb dieſes nicht. Mozart erlaubte ſich jenes. Wenn einem nun aber glücklicher Weiſe etwas einfällt, was die noch nicht gemacht haben, ſo thäte es Noth, man ſtrich es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweiſen kann, daß es auch ſo ſein darf. Welch ein Mangel an feſtem Halte und Stützpunkte von Haus aus in der Muſik. Gefühl und wieder Gefühl — — wer kann aber ſagen — bei mir ſitzt das rechte? Ich habe mir alſo feſt vorgenommen, die Kunſt einmal ſo recht ſchulgerecht wie eine andere Wiſſenſchaft zu behandeln, denn man kann doch jedem Jünger andrer Dinge ſagen, erſt lernſt Du das, dann Jenes, aus dieſem folgt das, und ſo weiter bis Du fertig biſt. Fertig? nun ja bis auf einen gewiſſen Grad natürlich.

Zum zweiundzwanzigſten Kapitel.

Fragment aus einer muſikaliſchen Reiſe, die vielleicht erſcheinen wird.

Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Symphonie und ein vortreffliches Mittagsmahl entſchlummerte ich, und ſah mich im Traume plötzlich in den Concertſaal verſetzt, wo alle Inſtrumente belebt, große Aſſemblée unter dem Vorſitze der gefühlvollen und mit naiver Naſeweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte ſich eine Partie aus einer Viole d'amour, Baſſethorn, Viole di Gamba und Flûte douce arrangirt, die über die verfloſſenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Zirkel mit jungen und alten Clarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Clavier, von einigen ſüßen Violinen, die ſich nach Pleyel und Gyrowetz gebildet

hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageolettchen durchſchrieen den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Madame Oboe durchaus behauptet, es ſei ächt Jean Paul'ſche Anlage, durch Peſtalozzi zur höchſten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war ſeelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Contrabaß, von einem Paare verwandter Violoncelle begleitet, zur Thüre hereinſtürmte, und ſich ſo voll Unmuth auf den da-ſtehenden Direktionsſtuhl warf, daß das Clavier und alle anweſende Geig-Inſtrumente vor Schrecken unwillkürlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da ſollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich ſolche Compoſitionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Symphonie eines unſerer neueſten Componiſten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich ſtarke und kräftige Natur habe, ſo konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmſtock gefallen, und die Saiten meines Lebens geriſſen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock ſpringen und wüthen laſſen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln ſollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Componiſten zu executiren, ſo will ich zur Tanz-Geige werden und mein Brod mit Müller'ſchen und Kauer'ſchen Tanzdarſtellungen verdienen."

Erſtes Violoncell (ſich den Schweiß abwiſchend). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch ſo fatiguirt, daß ich ſeit den Cherubiniſchen Opern mich keines ſolchen Echauffements erinnere. —

Alle Inſtrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen läßt ſich ſo etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meiſter Romberg eingeflößt hat, iſt freilich die von uns eben executirte Symphonie ein muſikaliſches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Inſtrumentes, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man läßt uns gleich der Violine in die Höhe klettern...

Erſtes Violoncell (ihn unterbrechend). Als ob wir das auch nicht ebenſo gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in ſeinen Schranken.

Bratſche. Ja, denn ich ſtehe ja auch noch zwiſchen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig? —

Erſtes Violoncell. Ach, von Ihnen iſt ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluthen nur noch mit uns im Uniſono, oder ſind des Schauder- und Spannungerregens wegen, wie z. B. im Waſſerträger, da; aber was den ſchönen Geſang betrifft —

Erſte Oboe. Da kann ſich doch wohl mit mir niemand meſſen.

Erſte Clarinette. Erlauben Madame, daß wir auch unſere Talente bemerken.

Erſte Flöte. Ja, für Märſche und auf Hochzeiten.

Erſtes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenore näher, als ich?

Erſtes Horn. Sie werden ſich doch nicht einbilden, ſo viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen, als ich?

Clavier. Und was iſt alles dieſes gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfaſſe? Wo Ihr Alle nur Theile eines Ganzen ſeid, bin ich ſelbſtſtändig, und —

Alle Inſtrumente (ſchreien zugleich). Ach, ſchweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten.

Erſte Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageolettchen. Da hat Mama recht.

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in dieſem Lärme.

Trompeten und Pauken (fallen fortiſſimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Compoſition ohne unſern Effekt? Wenn wir nicht knallen, applaudirt kein Menſch.

Flöte. Gemeine Seelen reißt der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erſte Violine. Und wenn ich Euch nicht führte, was würde aus Euch Allen?

Contrabaß (aufſpringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich iſt nichts.

Alle Inſtrumente (zugleich ſchreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts!

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erſchrocken fuhren die Inſtrumente auseinander, denn ſie kannten ſeine gewaltige Hand, die ſie zuſammenpackte und den Proben entgegentrug. „Wartet," rief er, „rebellirt Ihr ſchon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde ſich."

„„Ach, nur das nicht!"" baten Alle. „Lieber eine italieniſche Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratſche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird Euch ſchon lehren. Glaubt Ihr, daß in unſern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältniſſe wegvoltigirt, Euretwegen ein Componiſt ſeinem göttlichen rieſenhaften Ideen-Schwunge entſagen wird? Gott bewahre! es iſt nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenſchaft, wie die alten Künſtler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neueſten Symphonie, das ich ſo eben von Wien erhalte, und urtheilt darnach: Erſtens, ein langſames Tempo, voll kurzer abgeriſſener Ideen, wo ja keine mit der andern Zuſammenhang haben darf; alle Viertelſtunden drei oder vier Noten! — das ſpannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und myſteriöſe Bratſchenſätze, alles mit der gehörigen Portion General-Pauſen und Halte geſchmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptſächlich dafür geſorgt ſein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt, und dem Zuhörer deſto mehr ſelbſt zu ſuchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht ſich aber deswegen nicht zu geniren, man braucht z. B. wie Pär in der Leonore nur

einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, ſtehen zu bleiben, ſo iſt die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel feſſelt nur das Genie. —

Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Componiſt im neueſten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank Dir, freundliche Begleiterin des Geſanges, für Deine Aufmerkſamkeit; ich eilte ſchnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand ſie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Buſen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

Größere Bruchſtücke aus andern Kapiteln.

I.

Die Geſellſchaft hatte ſich frühzeitig verſammelt, und Kunſt und Wiſſenſchaft wurden wie immer mit großer Luſt und Lebendigkeit umgetrieben, als Dihl mit wonneverklärtem Geſicht hereinſtürmte, und rief: ſtellt Euch vor, man giebt nächſtens den Wallenſtein, aber ganz, ſage ganz; welche Freude für mich, der ich ihn immer nur habe mit beſchnittenen Flügeln ſchweben ſehen, wie wird er ſich jetzt erheben, der königliche Aar.

Aber ſage mir, wandte er ſich zu Felix, wie kann eine Direktion ſo dumm ſein, das nicht gleich von jeher gethan zu haben.

Felix. Schauſpieler und Direktion will den Effekt, das Publikum will das Ganze. Aber nur durch das Hervorbringen des Erſteren wird es erſt zum Verlangen nach Letzterem geleitet.

So ging es mit Schillers Werken, ſo wird es mit Shakeſpear ergehen.

Dihl. Das iſt ja eine verkehrte Prozedur, und ſollt' ich meinen, daß erſt aus dem Ganzen der Haupt- und Total-Effekt hervorträte.

Felix. Ja allerdings, ſobald du die vollkommen erfüllte Intention des Dichters die Haupt- und Totalwirkung nennſt.

Erſt ſchafft der Dichter ſein Werk, er verknüpft es mit all den unſichtbaren Fäden, deren Enden an die tiefliegenden Grundurſachen gefeſſelt ſind. So erhält ſein Gedicht oft eine Ausdehnung, die die durch Gewohnheit zur Norm gewordene Zeitdauer einer dramatiſchen Vorſtellung bei weitem überſchreitet. Ein mit geſundem Ueberblicke ausgerüſteter Direktor nimmt das Buch zur Hand, und fängt an, den Wald zu ſichten und zu lichten.

Er vertilgt dabei gewiß viel Treffliches, und nach der Ueberzeugung des Dichters Nothwendiges; was es aber deſſenungeachtet keineswegs iſt, nämlich inſofern das Ganze noch anſchaulich und zuſammenhängend in ſeinen Theilen bleibt, und nur die vom Dichter ausgeſprochenen und ausgeführten feinſten, inneren organiſchen und motivirenden Theilchen, nur dem Gefühle des Zuſchauers zu ergänzen überlaſſen iſt.

Es ergreift den Zuſchauer. Er will mit ſich allein den Genuß wiederholen. Er will feſthalten an den einzelnen Momenten, zurückrufen, was ihn im Anſchauen ergriffen hat. Er lieſt das Werk ungekürzt. Er iſt entzückt, das, was Er — es ſich im Geiſte wiederholend, — dazu gefühlt hatte, hier nun auch deutlich ausgeſprochen zu finden; und wie viel herrlicher, als er ſich es denken konnte; in welcher vollendeten wohlthuenden Form.

Nun beſitzt er den Dichter. Nun will er ihn auch ganz ſo dargeſtellt haben.

Nun iſt ihm das Lücke, was es vorher nicht war. Nun erſcheint ihm das als Verſtümmelung, was nur nothwendiges Zuſammendrängen war. Nun hält er es aber auch aus, länger als es in der ſonſt gewohnten Zeit ihm möglich ſchien. Er hat einen bekannten Garten vor ſich, es erwartet ihn bei jedem Schritte ein liebliches Blümlein, er freut ſich im Voraus auf die ſchöne Ausſicht, die ſich

jetzt urplötzlich eröffnen wird. Er kennt ſie ſchon, und doch überraſcht ſie ihn jedes Mal, weil er wohl weiß, wie überraſchend ſie herbeigeführt iſt. Das erſte Mal wollte er wiſſen, wo er ſei, ob in einem Garten oder Labyrinthe, und erſt nachdem er das Ganze durchlaufen hatte, überſieht er es und weiß, was man ihm bot.

Dihl. Ja, aber wer heißt ihn laufen? warum geht er nicht gleich Anfangs ruhig und beſieht ſich Alles ordentlich? Das iſt ja eben das Unglück, daß die Leute ſo mit den Sieben-Meilen-Stiefeln auf Reiſen in die Kunſt, und ins Theater gehen.

Felix. Alle Gleichniſſe hinken. Aber kannſt Du mir leugnen, daß die gewöhnlich angenommene Zeitdauer und Länge eines Stückes nicht ſehr tief in der Natur des Zuſchauers begründet ſei? Wie denn überhaupt alle Maße und Grenzpunkte, die ſich endlich durch unwillkürlich unbewußt ſtill einwirkende Gewalt zum Geſetze erhoben haben. Sage mir, ob Du länger als drei Stunden im Stande biſt, mit angeſtrengter Aufmerkſamkeit dem Gange und der Entwickelung eines dramatiſchen Werkes zu folgen? Ob Dich nicht die Ungeduld, den Gang der Handlung zu erſpähen, der ruhigen Theilnahme zur Auffaſſung der einzelnen, ſie leitenden und herbeiführenden Schönheiten beraubt? Unterbrich mich nicht und wende mir etwa ein, daß wenn dieſes allein der Hauptzweck wäre, man ja jedes Stück nur einmal zu ſehen brauche, und es nach dem Ende der erſten Vorſtellung ſein Intereſſe verloren habe, da man ja nun einmal wiſſe, wie die Sache gehe. —

Allerdings iſt dieß keineswegs der Hauptzweck, aber auch Wehe dem dramatiſchen Produkte, dem dieſes Intereſſe an der Handlung ſelbſt fehlt.

Dabei braucht freilich das trockne Factum nicht von ſo ſchrecklicher Wichtigkeit zu ſein, daß man z. B. darüber erſchräke und erſtaunte, wenn man es auch bloß als einen dreizeiligen Zeitungs-Artikel läſe: Nein, wie und durch welche Art und Mittel es ſo und nicht anders auf das innere Leben und die daraus entſpringenden Handlungen der uns vor's Auge geführten Charaktere und Gemüthsbildungen einwirke, und ſo die Handlung des Lebens, mit einem

Worte, das Leben ſelbſt ſich uns vorſpiele, dadurch erfüllt das Werk und der Dichter die Forderungen des Zuſchauers an ſeine dramatiſche Kunſt. Und wenn es nicht bei jeder Wiederholung, wo wir doch ſchon genau wiſſen, was geſchieht, uns nicht eben ſo wieder ſpannt, und nach und nach erregt, als das erſte Mal, ſo haben die Mittel ihren Zweck verfehlt; dann iſt es vielleicht ein Knall- und Effekt-Stück, aber ohne innere Wahrheit und darum ohne dauerndes Leben.

Dihl. Nun bin ich neugierig, wie Du das auf dramatiſche Muſik anwenden willſt, und wer da Recht behalten ſoll. Das Handelnde, oder der Stillſtand der Leidenſchaft als eigentlicher Vorwurf der Muſik.

Stillſtand nenne ich nämlich —, vielleicht uneigentlich, aber nur als Gegenſatz zu dem Fortſchreiten im Handeln —, das Feſthalten eines leidenſchaftlichen Momentes.

Felix. Du haſt ſie ausgeſprochen die große Klippe aller Opern und deren Erzeuger. Wie ſchwer wird es Letzterem, zu beweiſen, ob er im Stande war, ein großes Gebilde, das wir bleibend ins Herz aufnehmen, zu erſchaffen, oder ob er, nur von unſtät wandelnden Geiſtesblitzen zuſammengeſetzt, uns Einzelnes liebgewinnen, und das Ganze darüber vergeſſen ließ. In keiner Art von Kunſtwerken iſt dieſes ſchwieriger zu vermeiden, und daher auch häufiger vorhanden, als in der Oper. Hier iſt der Wendepunkt zwiſchen dem Drama und ihr. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich von der Oper ſpreche, die der Deutſche will. Ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künſte in einander ſchmelzend verſchwinden und auf gewiſſe Weiſe untergehend eine neue Welt bilden. Meiſtens entſcheiden einzelne liebgewonnene Muſikſtücke den Beifall für's Ganze. Selten verſchwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Theile im großen Allgefühle am Schluſſe, wie es eigentlich ſein ſollte; denn erſt muß man die ganze Geſtalt lieb gewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man ſich der Schönheit der einzelnen Stücke, aus denen ſie beſteht. Die Natur und das innere Weſen der Oper,

aus Ganzen im Ganzen beſtehend, gebiert dieſe große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunſt zu überwinden gelang. Jedes Muſikſtück erſcheint durch den ihm zukommenden Bau als ein ſelbſtſtändig organiſch in ſich abgeſchloſſenes Weſen, und doch ſoll es als Theil des Gebäudes verſchwinden in der Anſchauung deſſelben; dabei kann und ſoll es (das Ensemble-Stück vornämlich), verſchiedene Außenſeiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu überſehender Januskopf ſein. Hierin liegt das große, tiefe Geheimniß der Muſik, das ſich wohl fühlen, aber nicht ausſprechen läßt. Das Wogen und die widerſtrebenden Naturen des Zornes, der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen, ſich umarmend, in einander fließen, ſind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe den Menſchen, iſt die Muſik den Künſten und den Menſchen, denn ſie iſt ja wahrlich die Liebe ſelbſt; die reinſte ätheriſchſte Sprache der Leidenſchaft, tauſendſeitig allen Farbenwechſel derſelben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tauſend verſchieden fühlenden Menſchen gleichzeitig zu verſtehen.

Dieſe Wahrheit der muſikaliſchen Rede, erſcheine ſie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form ſie wolle, behauptet doch endlich ſiegend ihre Rechte.

Die Schickſale aller Epochen ſchaffender oder bezeichnender Kunſtwerke beweiſen dieſes hinlänglich und häufig. Es konnte wohl z. B. nichts fremdartiger ſcheinen, als Glucks Schöpfungen in jener Zeit, wo die italiſchen wollüſtigen Ton-Meere alle Gemüther überſchwemmt und verweichlicht hatten.

Wir ſind jetzt auf zwar ganz andere Weiſe, aber vielleicht noch gefährlicher daran, in gewiſſen Kunſt-Irrthümern unterzugehen.

Die allwirkenden Zeitumſtände haben nur die Extreme, Tod und Luſt, als Herrſcher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, ſuchte man nur Erheiterung in den gröblichſt aufreizenden Kunſtlüſten. Das Theater ward zum Guckkaſten, in dem man, gemächlich die ſchöne, beglückende Gemüthsunruhe beim wahren Genuſſe eines Kunſtwerkes ängſtlich vermeidend, eine Scenen-Reihe vor ſich abhaſpeln ließ, zufrieden,

durch Späße und Melodieen gekitzelt worden zu ſein, oder geblendet durch Maſchinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt, im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer ſtufenweiſen Entwickelung der Leidenſchaft, einer geiſtreich herbeigeführten Steigerung aller Intereſſen zu folgen, heißt anſpannend, langweilig und in Folge der Aufmerkſamkeit, — unverſtändlich.

Und — rief Dihl, wie ſelten bringt der Hörer jene ruhige, unbefangene Stimmung mit, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, die Seele wohl dem behandelten Stoffe erſchließen, aber doch ſorgfältig vor beſtimmter Meinung oder Richtung des Gefühles bewahren ſoll.

So wie die engliſche Nationalſchuld ſteigt durch einzelne übermäßige Kraftanſtrengung, ſo ſteigen auch die muſikaliſchen Anleihen und Forderungen an die Kräfte und Mittel der Kunſt ſo unmäßig, daß ſie (ob wohl ſich auch nur ſelbſt ſchuldig) doch bald mit einem totalen Banquerotte endigen müſſen.

Der muſikaliſche Reichthum, den die neueſte Kultur der Inſtrumental-Muſik hervorbrachte, wird aufs Sträflichſte gemißbraucht. Der Luxus des Harmonien-Wechſels und Ueberfülle der Inſtrumentation bei den geringfügigſten, anſpruchloſeſten Dingen iſt aufs Höchſte geſtiegen. Poſaunen ſind eine gewöhnliche Würze, ohne vier Hörner kann ſich ſchon gar kein Menſch mehr behelfen, und ſo wie die Franzoſen ihre Gouts bis zur gaumenzerfleiſchenden Luſt immer höher und höher potenzirten; ſo haben ſie in gleichem Schwindel, die Ohren fürs Gefühl und das Gefühl für die Ohren nehmend, mit ihrer durch und durch revolutionären Sprudelnatur auch die Muſik hinaufgewirbelt; Klarheit und Einfachheit ſchlachtend, wie ſonſt die Freiheit der Völker, ſo jetzt die der Harmonie, und luſtig hüpfenden Fußes über die blutrünſtig geſtachelten Verhältniſſe des Schönen und Reinen hinwegraſend!! Halt! rief Felix. Der Eifer führt Dich zu weit, wenn Du einmal anfängſt mit Deiner Flammenſchrift zu zeichnen; und Du vergißt, daß, wenn Spontini, auf den Du unſtreitig hindeuteſt, von Mozarts Tiefe und romantiſchem Schwunge mehr betäubt, als geleitet, von

Glucks höchſtmöglichſt geſtellter Deklamations-Treue und Stärke verleitet, und von den abgeſtumpften Gefühlsnerven ſeiner Hörer zu ſtärkeren Reizmitteln gezwungen, uns alſo jedes Wort mit Harmonien-Gold und Inſtrumental-Kraft unterſtrich, alle mögliche künſtliche Verwebungen bis zum Bizarren bunt mengte, — doch vom großen Genius beſeelt, aus einem eigenthümlichen Guſſe ſeine Werke ſchuf, und es Etwas iſt, das da ſteht, das ihm gehört, und wenn gleich vielleicht nicht ewig lebend, da ihm der allein Dauer gebende Stempel der Klaſſizität fehlt, — doch immer höchſt merkwürdig in der Kunſt bleiben wird, als die ſeltſamſte Verkörperung des Romantiſchen mit dem Witzig-Treuen, Geregelten.

Weit ſchädlicher augenblicklich einwirkend iſt aber der aus Süden herüberwehende Roſſiniſche Siroccowind; deſſen Gluth aber bald ausbrennen wird; denn wenn auch der Tarantel-Stich die Leute zum Tanzen bringt, ſo ſinken ſie doch bald erſchöpft oder geheilt nieder.

Im Augenblicke fiel der am Pianoforte ſitzende und zuhörende Claviermeiſter mit der Tarantella im raſenden Tempo ein; mit welcher er geſchickt und höchſt witzig parodirend di tanti palpiti zur Ergötzlichkeit der ganzen Geſellſchaft zu verweben wußte. Mit taſchenſpieleriſcher Fertigkeit hatte Dihl ſeinen braunen Mantel umgeworfen, zur Kapuze den Kragen geſtaltet, und unterbrach nun den Jubel, von einem Stuhle herab auf die Verſammelten donnernd:

Heyſa, Juchheyſa! Dudeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Iſt das eine Art Componiſten?
Seid ihr Türken, ſeid ihr noch Melodiſten?
Treibt man ſo mit der Tonkunſt Spott,
Als hätte der alte Muſen-Gott
Das Chiragra, könnte nicht drein ſchlagen?
Iſt jetzt die Zeit der Orcheſter-Plagen,
Mit Piccolflöten und Trommelſchlagen?
Ihr ſteht hier und legt die Hände in Schooß.
Die Kriegsfurie iſt in den Tönen los.

Das Bollwerk des reinen Sangs iſt gefallen,
Italien iſt in des Feindes Krallen,
Weil der Componiſt lieſt im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt ſich wenig grämen,
Kümmert ſich mehr um den Knall, als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit, als Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber als honorir'n.
Die Kunſtfreunde trauern in Sack und Aſche,
Der Direkteur füllt ſich nur die Taſche.
Der Contrapunkt iſt worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden ſind ausgelaſſene Lärmende,
Die Melodien ſind verwandelt in Maladien,
Und allen geſegneten klaſſ'ſchen Genuß
Verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
Woher kommt das? das will ich euch verkünden:
Das ſchreibt man ſich her von vielen Applaudir-Sünden,
Von dem Geſchrei und Bravogeben,
Dem jetzt die Publikümer leben.
Wenn freche Paſſag' macht den Magnetſtein,
Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatſch, wie die Thrän' auf die Zwiebel,
Hinter dem Eſel kömmt gleich der Schwanz,
Daß iſt 'ne alte Kunſtobſervanz.
Es iſt ein Gebot, du ſollſt den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemiren,
Als jetzt in den allerneuſten Tonquartiren?
Wenn man für jede Octav und Quint,
Die man in Euren Partituren find't,
Die Glocken müßt' läuten im Lande umher,
Es wäre bald kein Glöckner zu finden mehr,
Und wenn euch für jeden falſchen Accent,

Der aus eurer ungewaſchnen Feder rennt,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Ueber Nacht wär er geſchoren glatt,
Und wär er ſo dick, als Abſalons Zopf.
Der Gluck ſchrieb doch auch wohl noch mit Effekt,
Der Mozart hat auch, glaub ich, Neues geheckt,
Und wo ſteht denn geſchrieben zu leſen,
Daß ſie ſo unwiſſende Kerle geweſen?
Braucht man der Dint' doch, ich ſollte meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen.
Aber weſſen das Gefäß iſt gefüllt,
Davon es ſprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot iſt, du ſollſt nicht ſtehlen;
Ja das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt Alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und böſen Kniffen
Iſt die Not' nicht ſicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil,
Ihr ſchießt mit deutſchem und fränkiſchem Pfeil.
Was ſagt der Prediger? Contenti estote!
Begnügt euch mit eurem Klappenbrote.
Aber wie ſoll man die Schreiber faſſen,
Kommt doch das Aergernis aus den Maſſen.
Wie das Publikum, ſo das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt.

Felix. Halt, uns Componiſten mag der Herr beſchimpfen,
Das Publikum ſoll er uns nicht verunglimpfen.

Dihl (vom Stuhle ſpringend). Und ihr mir meinen Roſſini nicht. Glaubt ihr, weil ich ſeine zahlloſen Schwächen erkenne, ich liebte ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen liebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune. Seht wie reizend er das Gemach durchſtürmt, wie witzig glühende Funken aus

ſeinen Augen ſprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schooß wirft.

Was ſchadet es denn, wenn er in der Eile einem alten Herrn auf die Zehen tritt, eine Taſſe zerbricht, oder gar den großen Spiegel der die Natur ſo herrlich wiederſtrahlt, zerſchlägt; man verzeiht dem loſen Jungen, nimmt ihn liebkoſend auf den Arm, in welchen er wohl — gleich wieder luſtig, übermüthig, einen Biß verſucht, und dann entläuft, an der Schule vorbei, die armen Kameraden auslachend, die darin ſchwitzen, und höchſtens vom Publikum mit Kartoffeln gefüttert werden, indeß er Marzipan knabbert.

Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe ſie bei dem Verſuche, zur Biene werden zu wollen, als gehaßte Weſpe inkommodirt.

II.

Ich hatte eben die letzte Note geſchrieben und ergötzte mich an den Schnörkeln des Schlußzeichens, die meine Hand geſchäftig vervielfältigte, während mein Geiſt das ganze Stück noch einmal vor ſich ſchweben ließ, und eine Art zerſtreuten Brütens, mit der zufriedenen Empfindung einer vollendeten Arbeit verbunden, ſich erzeugte, als mein munterer Dichter in Domino und Larve zur Thüre herein trat, und mich mit freundſchaftlichem Ungeſtüm beim Aermel faßte. Das ewige Arbeiten taugt den Teufel nicht, fort, auf, heut iſt Redoute, glänzende Redoute! die zweite; die erſte beſucht niemand, da giebts ſchöne Mädchen, Punſch, Muſik, zwar ſchlecht, aber doch lärmend, da kann man Grobheit für Witz ausgeben, und unter der ſchützenden Maske ſogar einmal den Weibern die Wahrheit ſagen. — Allons, auf, der Wagen ſteht vor der Thür, hier iſt alles Nöthige und nun Marſch!

Ehe ich noch ſelbſt recht wußte, ob ich wollte oder nicht, ſaß ich

im Wagen, wurde von den geſchäftigen Händen meines lockeren Freundes bemantelt und verkappt, eben ſo ſchnell wieder aus dem Wagen gehoben, und da ſtand ich nun in der wirbelnden Menge bunter Geſchöpfe, die heute das Recht hatten, öffentlich nicht zu ſcheinen, was ſie ſind.

Die Rippenſtöße einiger tanzenden Paare weckten mich bald kräftigſt aus meinen Träumen, und ich fing nun nach und nach an, mir in dem Gewirre zu gefallen.

Unter der Maske iſt man ein anderes Geſchöpf, hier zeigt ſich deutlich, wie ſehr in das Weſen und Treiben des Menſchen die Anhänglichkeit an die Form verwebt iſt. Alles Denken, alles Reden iſt freier, ſobald man das Bißchen Wachspapier vor dem Geſichte weiß, der blöde Verliebte wagt es zuerſt, ſeiner Schönen Liebe zu geſtehen, — das ſchüchterne Mädchen fürchtet ſein Erröthen nicht mehr, weil es daſſelbe ungeſehen glaubt, ſelbſt der Freund zum Freunde ſpricht derber, und ein Feiger wagt es vielleicht ſogar, an einem ſeiner Mäcene Witz zu üben.

Mein lockerer Führer ermangelte nicht, die vorbeiſtreifenden Bäuerinnen, Veſtalinnen, Türkinnen und Nonnen zu beäugeln, und mit beißenden Anmerkungen zu regaliren. Ich zog mich etwas zurück. Der Strom trennte uns und ich ſah mich ein paar freundlichen Fledermäuſen gegenüber, die mich anpipten: lange nicht Clavier geſpielt? Nein!! O wir kennen Dich! viel Ehre! Ein Gärtner-Mädchen zupfte mich, bot mir eine Pommeranze: Für Dein ſchönes Spiel vor einigen Tagen. Ein Teufel drängte ſich zu mir, und ſagte: componire mir dieß; ich las, „an Emilien," ergriff es mit Haſt und ſprach: ſelbſt vom Teufel verehre ich, was ihren Namen trägt, auf der nächſten Redoute bekömmſt Du es.

Eine Nonne hing ſich an meinen Arm; die ſchlechte Muſik muß das Kenner-Ohr recht beleidigen. — Nein, Beſte! aber das beleidigt meine Ohren, daß die ganze Welt nichts anderes mit einem Künſtler zu ſprechen weiß, als wovon er nie gern ſpricht, ſondern es nur gern fühlt, von ſeiner Kunſt. Und ergrimmt, mich beinahe von jeder Maske erkannt zu ſehen, zog ich mich in eine Loge zurück.

Doch bald lockte ein ſonderbarer Aufzug mich wieder näher.

Ein großer Schwarm von Masken kam zu der weit geöffneten Thür herein. Die ſonderbarſten barokſten Karikaturen und Phantome, klein und groß, in den verſchiedenſten Geſtalten und Formen; die Tanzmuſik ſchwieg; ein Hanswurſt bat das Publikum um Erlaubniß, eine große deklamatoriſche, dramatiſche, melopoetiſche, allegoriſche Darſtellung in Verſen geben zu dürfen, und hervortrat ein geregeltes, kaltes Weſen, welches auf der Stirn einen Schild mit dem Worte: Unparteilichkeit, am Munde die Phraſe: Eifer für die Kunſt, und am Herzen einen geſpickten Muſik-Katalog hatte, in der Taſche ein Schnippchen ſchlug, und das ich beim erſten Blicke als eine gewiſſe Zeitſchrift erkannte, die ſich anſchickte, folgenden Prolog zu halten.

Prolog.

Geehrtes, kunſtliebendes Publikum,
Es war uns zu allen Zeiten drum,
Dir deutlich und glaubbar einzubeizen,
Daß nie nach ſchnödem Gewinn wir geizen,
Ja! durch unparteiiſche Recenſionen
Können wir beweiſen in allen Zonen,
Daß ſtets wir die Kunſt nur aus Liebe gepflegt,
Daß ſelbſt oft mit Schaden wir Werke verlegt;
Auch werden wir niemals aufhören zu ſtreben,
Euch nur Beweiſe von Eifer zu geben.
Ein größeres Werk verlegen wir jährlich,
Obwohl es in dieſer Zeit wirklich gefährlich,
Mit ſo viel Partituren ſich abzugeben,
Doch wollen die Herrn Componiſten auch leben.
Das Stück hier, wir wollen's nicht loben, nicht tadeln,
Es wird ſich, hat's wahren Werth, ſelber ſchon adeln,
Bemerken nur können wir bei unſern Sachen,
Daß wir ſie gemeinnützig ſuchen zu machen,
Wovon wohl unſtreitig der klärſte Beweis,
Dies ſchöne Papier, und der niedrige Preis.

Hanswurſt (ſpringt hervor).

Erlauben's mir auch ein paar Worte zum Schluß,
Hier iſt nicht vonnöthen, daß Alles ein Guß;
Nur die große Oper tritt hier vor die Welt,
Effekte nur ſind da zuſammengeſtellt.
Die Sängerin will Sie durch Gurgeln verführen,
Der Heldenſpieler durch Wahnſinn rühren,
Der Narr Sie durch Wahrheit lachen machen,
Das Orcheſter wird ſchrecklich wüthen und krachen,
Die Tänzerin ſchöne Waden zeigen,
Der Prim' Violino Solo geigen,
Der Theatermeiſter donnern und blitzen,
Um auch etwas Ihre Gunſt zu beſitzen.
Ja! wird Sie dieß alles nicht packen, nicht greifen,
Werden wir zu den letzten Mitteln greifen,
Mit Pferden, Kamelen, Sie regaliren,
Kein Thier ſoll unſern Kunſt-Drang geniren.
Kurz, durch Alles, was das Genie je ausheckte,
Durch all dieſe goldenen großen Effekte
Wollen wir blos effektuiren,
Daß Sie ſich ſollen amuſiren,
Die große Sentenz unſerer Zeiten.
Auch ohne zu wiſſen, ob's was zu bedeuten,
Wenn nur nach dem Theater am Table d'hôte,
Im Munde die Kunſt und das Abendbrod
Sie finden, daß die und die ſchön angezogen;
Der Larifari heut vortrefflich geflogen,
Daß eigentlich 's Ganze Sie nicht recht verſtehn,
Und deswegen 's nächſte Mal wieder hingehn.

Er entfernte ſich unter einer Verbeugung, und die große italieniſche Oper tritt auf. — Eine lange, hagere, durchſichtige Figur, charakterloſes Geſicht, das als Held, Seladon, Barbar ſich immer gleich bleibt, und nur eine ungemeine Süßlichkeit über ſich verbreitet hat. Sie trägt ein dünnes Schlepp-Kleid, deſſen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen iſt, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen ſitzen, die die Augen des Publikums auf ſich ziehen. Bei ihrem Auftritte wird im Orcheſter ein Geräuſch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, das in Italien Ouverture genannt wird*).

Sie fängt an zu ſingen:

Scena.

Recit. Oh Dio — — — addio — —

— — — — — — — — — —

Arioso. Oh non pianger mio bene
Ti lascio — Idol mio —
— — — oimè — —

Allegro. Già la Tromba suona — —

— — — — — — — — — —

Colla parte. Per te morir io voglio —

— — — — — — — — —

più stretto, — O Felicità — —

(Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudirt unmenſchlich.)

Duetto.

— Caro — —!

— Cara — —!

a Due. Sorte amara — —

(Auf amara, wegen des a. die ſüßeſte Terzienpaſſage.)

---

*) Siehe Briefe über den Geſchmack in der Muſik von J. B. Schaul. Karlsruhe, Macklot.

Allegro. — oh barbaro tormento —

(Es hat kein Menſch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo, Brava, applaudirt, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein.)

Hanswurſt (tritt ganz gerührt und entzückt hervor).

Nein! es geht doch nichts über Melodie!
Durch ſie allein beweiſt ſich das Genie,
Das iſt das wahrhaft Reine,
Das Hohe, Allgemeine,
Wenn der Geſang ſo ungezwungen fließt,
Daß jeder Schneider, — Koch — verſtehend ihn genießt,
Wo man bei Arien, Duetten aller Sorten
Feſt glaubt, man habe ſie gehört an tauſend Orten,
Wo Ohr und Herz zugleich von Wonneſchauer bebt,
Wo Alles mit Natur ſo innıglich verwebt,
Daß 's Wolluſt ſcheint, ſich umzubringen,
Hört man den Held noch ſterbend ſingen.
Die deutſchen Componiſten zwar,
Die laſſen faſt kein gutes Haar
An unſrer armen Opera,
Beſonders an der Seria:
Charakterzeichnung fehle,
Der Götze ſei die Kehle
Des Sängers, dem wir huld'gen,
Und Vieles andre noch, deß man uns will beſchuld'gen.
Bei dieſer Oper hier, da war's ein wahres Glück,
Daß nicht ſo einſeitig berechnet war das Stück.
Die ſchönſte Arie hat darin der Kaiſer,
Darüber wird die Prima Donna heiſer,
Weil ſie ſie nicht zu ſingen hat.
Der arme Componiſt faſt desperat,
Sein ſchönes Werk unaufgeführt zu ſehen,
Muß ſich nun ſchon zu kleiner Aenderung verſtehen,
Wenn er die beſten Sachen nicht will ausgelaſſen wiſſen,
Er läßt ſich ein'ge Mühe nicht verdrießen,

Paßt Alles, was die Donna ſingen ſollte,
Und nun aus Zartgefühl nicht thuen wollte,
Fünf Töne tiefer in des primo Basso Kehle,
Und deſſen Sang, daß er nicht todt ſich quäle,
Fünf Töne höher, der Seconda Donna zu Befehle.
Und ſieh, das Stück gefällt, wird applaudirt,
Kein Menſch ſich um das bischen Transponiren ſchiert,
Und der Charakter ſich in Alles arrangirt.
Ja, meine Herren, ſeht —
Das iſt's, was ewig ſteht,
— Ich ſag's auf dieſer Stelle,
Das ächt Univerſelle,
Wenn die Muſik, es ſing ſie wer da will,
Hoch oder tief, aus c, — aus gis — aus d — gleichviel,
In Kerkers Nacht, im grünen Feld,
Thier oder Menſch, Bär oder Held,
Wenn's ſingt! nur recht in's Ohr,
Das iſt das wahre Herzens-Thor.
Daher ich's behaupte vor der ganzen Welt,
Die italieniſche Oper mir allein gefällt,
Das iſt mein wahrer und ächter Schluß —
Alles Uebrige gilt keine taube Nuß.

(Er tritt ab.)

Die große franzöſiſche Oper erſcheint*).

Eine wohlgeborne Pariſerin: ſie geht auf dem Soccus einher, und bewegt ſich ſehr zierlich in dem ſie etwas unbequem beengenden, griechiſchen Gewande.

Das Corps de Ballet umgiebt ſie beſtändig; verſchiedene Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung ſpielt zwiſchen 12 Uhr und Mittag.

*) Nach einer ſchon 1670 in Paris ſelbſt erſchienenen Parodie der großen Oper.

Erſter Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.
Le Prince. J'en suis ravi, Princesse.
Peuple, chantez, dansez, montrez votre Allégresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre Allégresse.

Ende des erſten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!

(Kriegeriſches Getöſe, ſie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erſcheint kämpfend gegen ſeine Feinde, und wird erſchlagen.)

La Princ. Cher prince.
Le Pr. Hélas!
La Princ. Quoi?
Le Pr. J'expire!
La Princ. O Malheur!
Peuple, chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.

(Ein Marſch ſchließt den 2. Akt.)

Dritter Akt.

(Pallas erſcheint in den Wolken.)

Pallas te rend le jour.
La Princ. Ah quel moment!
Le Pr. Ou suis-je?!
Peuple, chantez, dansez, célébrez ce prodige!

Choeur.

Dansons, chantons, célébrons ce prodige.

Hanswurſt: (tritt mit brüſtendem Anſtande hervor, und ſpricht mit erhobener Stimme).

Leidenſchaft, Wort-Sturm, Deklamation,
Das iſt das Höchſte, all' anderm Hohn.
Siebenmal höher geſtrichene Noten
Sind unſerer Leidenſchaft kreiſchende Boten!
Hinauf in die Höhe
Mein ehrlicher Baß,
Das Kühuſte begehe,
Tenor's Rechte faß'.
Der ſtets tapfre Jüngling,
Der wird ſich ſchon wehren
Und von den Altiſten das Nöth'ge begehren!
Und ſo geh es fort und fort,
Immer hinauf,
Verdrängt der gemeinen Natürlichkeit Lauf.
Und ſeid ihr ſo endlich zum Höchſten geſtiegen,
Gelingt es gewiß, fallt ihr nicht, auch zu fliegen
Die Füße der Tänzer, die fühlen dann weiter
Die edlen Gefühle, die eure Begleiter.
Klopfet nicht ſüß verwirrt fränkiſches Herz,
Wenn in den Entrechats tobet der Schmerz.
Wenn aus des Pirrouets wirbelndem Drehen
Deutlich die heiligſte Freundſchaft zu ſehen.
Singen und Tanzen, und Tanzen und Singen,
Das nur kann wahrhaft das Höchſte erringen.
Trommeln, Poſaunen, vier Hörner, mein Beſter,
Ja nicht vergeſſen in Ihrem Orcheſter.
Siebenmal modulirt in einem Takte,
Wer fragt nach Urſach mehr, wenn es nur packte,
Blaſen Hoboen, Klarinetten und Flöten,
Mehr als zu drei andern Opern vonnöthen,
Wüthen die Bäſſe und Geigen zum Rauchen,
Können Sie gar noch den Tamtam gebrauchen,

Dann ſein Sie ruhig und ganz außer Sorgen,
Ruf iſt ihr Eigenthum, Sie ſind geborgen.
(Mit heftig raſcher Wendung ab.)

Es entſteht eine Pauſe. Das Publikum fängt an, nach und nach unruhig zu werden. Wiederholte Pauſe. Neuer verſtärkter Tumult. Die deutſche Oper will noch immer nicht zum Vorſcheine kommen. Die Direktion kömmt bei dem zunehmenden Lärmen in die größte Verlegenheit; endlich erſcheint Hanswurſt ganz erſchöpft und in Schweiß gebadet, und ſpricht:

Hochverehrtes Publikum, verzeihe, wenn ich keine Zeit habe, dir kürzlich zu ſagen, was ich in der Geſchwindigkeit vorbringen ſoll. Ich begreife dich wahrlich nicht, ich weiß nicht, wie du mir vorkommſt. — Wo bleibt deine ſo oft erwieſene Geduld, die ſonſt Alles ſo ruhig abwartet, wenn man es dir nur ſicher verſprochen hat. Ich glaube gar, du bildeſt dir am Ende ein, Rechte zu haben? Nun warte nur noch ein bischen, es iſt faſt billig, dir auch zu ſagen, warum du warten ſollſt.

Es geht, ehrlich geſagt, der deutſchen Oper ſehr übel; ſie leidet an Krämpfen und iſt durchaus nicht feſt auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hülfeleiſtende ſind um ſie beſchäftigt, ſie fällt aber von einer Ohnmacht in die andere. Auch iſt ſie dabei ſo von den an ſie gemachten Prätenſionen aufgedunſen, daß kein Kleid ihr mehr recht paſſen will.

Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der franzöſiſchen, bald der italieniſchen einen Rock aus, um ſie damit zu ſchmücken, das paßt Alles hinten und vorn nicht. Und je mehr friſche Aermel eingeſetzt, Schleppen beſchnitten, und Vordertheile angenäht werden, je weniger will es halten.

Nun endlich ſind einige romantiſche Schneider auf die glückliche Idee gefallen, einen vaterländiſchen Stoff zu wählen, und in dieſem wo möglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Contraſte und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und wirbelten. Hörſt du,

Publikum? ſchon rollt der Donner über unſerm Haupte, jetzt wird's gleich los gehen.

(Er zieht ſich erſchöpft zurück, und murmelt vor ſich im Abgehen:)

Die verdammte Proſa wird einem ſo ſauer, wenn man nun einmal gewohnt iſt, ein poetiſcher Hanswurſt zu ſein.

Allgemeine feierliche Stille, geſpannte Erwartung im Publikum.

Agnes Bernauerin, romantiſch-vaterländiſches Tonſpiel. Perſonen, ſo viel vonnöthen. Handlung im Herzen von Deutſchland.

Erſte Scene.

Verwandlung.

Zweite Scene.

Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! Meine Seele iſt müde, matt, und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menſchenleiden Fels ſteile Untiefen. Wenn Ihr, Fräulein, Geiſtwidriges erfaßt, werden Sie mir, edle Dame, das Mißgefühl mißdenken?

Agnes. Komm in den Schloßgarten, dort im dunkeln Schauerhaine wird mich leichter die nothwendige Ahnung meines Schickſals befallen. (Ab.)

Verwandlung. (Herzog mit Gefolge.) Ritter, folgt mir in den Prunkſaal, heute noch ſoll ſie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverließ ihrer Gewohnheit nach — ihr verſteht mich — (Ab.)

Verwandlung. Albrecht tritt auf. Kaspar Du folgst mir.

Verwandlung. Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist du, unbegreifliches Wesen?

Geist. Ich habe Macht, Alles zu thun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben.

Zwei Minnesänger treten auf:

Wartet, edler Herr, wir singen euch die Geschichte.

Verwandlung. Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloß, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vorn eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler

(tritt auf im singenden Gebete. — Agnes singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite. — In der Laube schlummert Albrecht und singt träumend in abgebrochenen Tönen. — Kaspar singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen. — Räuber in der Höhle singen einen wilden Chor. — Genien schweben schützend über Albrecht. — Kriegsgetümmel hinter der Scene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich Alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern Einiges).

Alle. Ha!

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Trauer-Marsch. (Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagel-Kopfe unten hängen.)

Albrecht tritt auf mit Reisigen.

Eingelegte Arie — — — — — — —

Recitativ: Auf, Freunde, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt Ihr das Leben.

Schwört!

Chor. Wir schwören.

Albrecht. O Schwur!!

Allegro. Ueber Felsen und Meere,
Durch blinkende Speere,
Rett ich dich, auf Ehre,
Daß keiner es wehre,
Sonst schnitte die Scheere
Des Todes ihn ab.
Ich sehe dich winken,
Die Thränen dir blinken,
O warte doch, Grab!

Arioso. O Mägdlein,
O Blümlein
So wunderschön stille,
Das niemals was wille.

Chor. Seht — den Helden
Seht — ihn — rasen — —

Albrecht. Doch welch wundervolles Stöhnen,
Hör ich tief in mir so klöhnen,
Banger Ahnung Schauer-Wehen,
Muß ich in mir wachsen sehen.

Più stretto. Doch nein, ich eile, dich zu retten.

Chor. Eile.

Albrecht. Rettend will ich eilen, dich zu retten.

Chor. Ja,

Albrecht. Eilend, rettend dich mir retten,
Rettend eilend sprengen Ketten.
Passage (ei-ei-ei-ei-eilen).

Chor. Sieg oder Tod.

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spießt sich selbst an eine Stackete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arme herbei. Der Herzog kommt wüthend.)

Albrecht ruft: Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schluß-Chor.

Nach Regen folgt Sonnenschein. Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und Alles ist gut.

Hanswurst (tritt tiefsinnig und grübelnd ein).

Ich ahne was, und weiß nicht was.
Des Auges Blum' ist schmerztropfnaß,
Ich sehe es kochen und überall gähren,
Als wollt die Kunst noch eine Kunst gebähren.
O, ehrliches, deutsches Vaterland,
Mich hast du verfolgt, mich hast du verbannt,
Um fremdartige, ärgere Narren zu pflegen,
Sprich, war dies zum Heile, war dies zum Segen?
Den Engländer, Spanier, Welschen und Franken
Beseelt stets nur der Flug der Gedanken,
Sich selber und seinem Volk' würdig zu bleiben,
Und du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüß'gen Treiben,
Was göttliches Dir nur vor Allen verliehen,
Erkenntniß und Anstoß aus Fremden zu ziehen.
Das hast Du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein aus sich wirket und schafft.

Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.

(Das Publikum wird unruhig, pocht und ruft ungeſtüm: der Hanswurſt iſt ein Narr geworden. Moral unnütz ꝛc. Schickſale, Maſchinen, Poſaunen.)

(Hanswurſt macht einen Kreuzſprung und ruft:)

Ach verzeihn's, Ihr Gnaden,
Bitt' ſchön!
Wär mir bald was Erſchrecklich's geſcheh'n.
Plagt manchmal mich, weiß ſelbſt nicht wie,
So eine Art Natur-Philoſophie,
'ne alt üble deutſche Gewohnheit,
Naht ſich nur ſelten der Tollheit,
Bin ſo dumm geweſen, zu früh zu kommen,
In 10 Jahren wird's vielleicht beſſer genommen.
Sind's nit bös auf den armen Kasperl,
Morgen früh ſpiel ich den Herrn von Hasperl.
Hat mich eine Art Volksthum ergriffen.
Hätten wohl recht, hätten's mir pfiffen.
Morgen bitt ich wieder um die Ehr,
Ich ſpiel den Schneider mit der Scheer.

(Wüthendes Bravoſchrein. Der Hanswurſt wird viermal herausgerufen; ſpricht von Nachſicht, Streben und Wiederſehen.)

Ein tobender, ergreifender Walzer fiel ein, die Masken verloren zerſtreut ſich in dem Gewirre, und die Zuſchauenden machten nun ihren Herzen Luft.

— Welche ungereimte Farce — rief ein blauer Domino neben mir — dummes, abſurdes Zeug, ein anderer. Man weiß ja gar nicht eigentlich, was es ſein ſoll, ein Dritter.

Ein Spanier. Erlauben Sie, es liegt doch ein tiefer Geiſt im Ganzen, der mir erſtaunt wohlgefällt.

Blauer Domino. Haben Sie es denn ganz gefaßt und verſtanden?

Spanier. Nein, das nicht, aber es hat doch ſo etwas —

Blauer Domino. Ich ſage Ihnen, es iſt ſchlecht, ich kenne den Verfaſſer, oder ich müßte mich ſehr irren, und aus deſſen Gehirn entſpringt nichts Vernünftiges, die ſchlechten Verſe —

Hanswürſt. Aha, blauer Ritter, ſchenk mir eine Lanze. — Schnell verſchwand der Domino.

Hanswurſt. Ha Spiegelberg, Recenſent, ich kenne Dich. (Ihm nach.) Am Kredenztiſche eilte ein niedliches Bauermädchen auf eine Türkin zu. Ach, was iſt es Schade, daß Du das nicht geſehen haſt. Da war Dir ein allerliebſter Aufzug. Die Eine war gar hübſch angezogen, ſah etwas langweilig, aber doch freundlich aus, die Andere ſchnitt Dir Geſichter zum Todtlachen, ach und dann wurde es ſo herrlich ſchauerlich, Huh! es war gar zu ſchön. — —

Ein Zigeuner. Ja, es war göttlich.

Nein, rief mein Dichter aus, und ſetzte das eben zu leerende Glas Punſch vom Munde; was ſind das für verfluchte Urtheile. Der Eine findet's dumm, der Andere göttlich, der voll tiefen Sinns, weil er's nicht verſteht, die himmliſch wegen ein paar hübſcher Lappen.

Felix. Lieber Freund, hier haſt Du das Publikum aller Orten und Zeiten en Miniature, ſo glaubt ſich jeder Hausdampf für ſeine paar Groſchen Legegeld befugt, über Dinge abzuurtheilen, die er nicht verſteht, nie durchdachte, und wirft Jahrelanges Studium eines Kopfes durch ſeinen Beifall oder Mißfallen zu Boden, indem er ſich von ſeiner augenblicklichen Laune leiten läßt, die ihm vielleicht dieß im gegenwärtigen Augenblicke himmliſch vorſpiegelt, was er in einem andern langweilig findet. Ein ungeſchickter Statiſt, der eine Scene verdirbt, iſt ihm hinreichend, das Ganze ſchlecht zu finden, und ſo ſind die Herren Kunſtrichter der Gallerie, wie der Logen und des Parterre.

Dihl. Du haſt recht, ich habe das meiſtens gefunden, auch unterſcheidet ſich beſonders das Sonntags-Publikum von dem ge-

wöhnlichen ſehr: das gemeine Pakt ſäuft und frißt vorher gut, und will nur unterhalten ſein, ſucht ein Donauweibchen, lacht ſich halb todt, klatſcht, ruft ein Paar heraus, und ſiehe, das Ding macht furore.

Felix. Der noble Pöbel hört dann davon, will es auch ſehen, ſchimpft, geht aber wieder hin, und ſo verdirbt ſich der Geſchmack. Denn ſehr wahr iſt die Behauptung, daß man ſein Publikum ziehen könne. Gieb ihm lauter gute Kunſtwerke, und es wird endlich unter dieſen auch wieder die beſten hervor zu finden und zu unterſcheiden wiſſen.

Dihl. Hör einmal, Bruder, ſo ſehr ich Muſik liebe, aber, unter uns geſagt, Eure heilloſen Opern haben auch viel verdorben.

Felix. Da kommſt Du an meine empfindliche Seite. Wie oft ſoll ich Dir noch beweiſen, daß, ſo wahr auch die Bemerkung theilweiſe ſein mag, doch im Ganzen —

Ein Dieb, — ein Dieb, haltet ihn! hier! nein, da! — ſchrieen hundert Stimmen. Allgemeine Verwirrung entſtand, ich war augenblicklich von meinem Freunde getrennt, und drängte mich durch die Maſſe, ihn wieder zu finden, als eine tiefverhüllte Maske mich beim Arme faßte. — Sie haben gefunden, mein Prinz. Ich maß ihn von oben bis unten, vermuthete einen Spaß, und wollte weiter, als er mich wieder anhielt — erkennen Sie mich doch, mein Gnädiger, bin ich denn wirklich ſo unkenntlich, daß E. Durchlaucht ſelbſt ihren treuen (er raunte einen mir ganz fremden Namen Dario in mein Ohr) nicht erkennen?

Ich. Mein Herr, Sie irren ſich in mir.

Maske. Nein, ich irre mich nicht, E. D. kamen früher, als ich Sie erwartete, aber eben recht. O eilen E. D. es iſt hohe Zeit, Emilie — Wie Emilie! rief ich, und tauſend Ahnungen durchflogen mein Inneres, indem meine geſpannteſte Aufmerkſamkeit an dem Fremden hing. —

Maske. Nun ja doch, Emilie tanzt dort leidenſchaftlich, und endlich iſt der glückliche Zeitpunkt durch meine viele Anſtrengung er-

ſchienen, in dem Ihro D. das Ziel Ihrer Wünſche erreichen, oder wenigſtens ſich den Weg dazu bahnen können.

Ich (voll innerer Wuth). O Sie Vortrefflicher! dabei drückte ich ihm die Hand, daß er hätte ſchreien mögen.

Maske (den Schmerz verbeißend). Ja, ich konnte mir das aufwallende Feuer der Freude bei E. D. denken; doch eilen Sie nun, ehe meine Anſtalten vernichtet werden. Unſerer Verabredung gemäß, habe ich den Lieutenant F. und Wilhelm ſo inſtruirt, daß ſie immer Emilien umgeben. Sie liebt den Tanz leidenſchaftlich, Beide ſind vortreffliche Tänzer, ein aufgenöthigtes Glas Punſch wird dabei ſeine Wirkung nicht verfehlen, das anſtoßende Zimmer iſt bereitet, wo man ſie unter irgend einem Vorwande hinlocken wird. Die Tante iſt durch einen der Unſrigen, der ihre Aufmerkſamkeit zu feſſeln weiß, beſchäftigt. — E. D. erſcheinen zufällig in dem Zimmer, die Andern entfernen ſich ebenſo zufällig. Narkotiſche Düfte, und ein Prinz, welche Mittel, um ein ſo ſchwaches Hirngeſpinnſt als weibliche Tugend iſt, umzuwerfen — es kann nicht fehlen. —

Kaum hielt ich noch an mich. — Die beiden ſchwarzen Dominos, ſo fuhr die Maske fort, mit rothen Federn ſind unſere Getreuen. Emilie trägt ein einfaches weißes Kleid, mit Lilla-Bändern, die Schleife unter der Bruſt in E. D. Händen ſoll uns das Zeichen des Siegs ſein, jetzt aber erwarte ich ſchnell die Befehle, denn nochmals, es iſt hohe Zeit. —

Ja, erwiederte ich ſchnell beſonnen und gefaßt, — es iſt ſehr hohe Zeit, erwarten Sie mich an jenem Pfeiler, ich will ſelbſt ſehen und Wilhelm unterrichten. — Bald hätte ich das Beſte vergeſſen, rief er mir nach. — Die Looſung der unſrigen iſt — Freude! — Gut, rief ich, und verſchwand in der Menge, meinen Freund Dihl aufzuſuchen. Heere von tobenden, quälenden Gefühlen kämpften in mir, tauſend Pläne durchkreuzten ſich in meinem Innern. Ich wählte und verwarf, und doch waren die Augenblicke ſo koſtbar. Thor, der du biſt, ſagte ich zu mir ſelbſt, auf den bloßen Namen Emilie hin geräthſt du ſo in Feuer? Wer bürgt dir dafür, daß dieſes die Emilie iſt, die du meinſt? Doch wenn auch nicht, hier iſt

von Vernichtung eines Bubenſtücks die Rede, daher friſch Hand ans Werk, und nicht erſt unterſucht. Da rannte mir, o Glück, mein Dichter in die Hände, voll Freude umarmte ich ihn als wie nach langem Wiederſehen, und klar ſtand's auf einmal vor mir, was geſchehen müſſe. Hier giebt's etwas für dich zu thun, ein Wagſtück, aber ſchnell und mit Klugheit. Er. Vortrefflich, nur wie? wo? wann? — Ich erklärte ihm mit ein paar Worten den Verlauf der Sachen, und bat ihn, nun eilends zu dem tanzenden Paare zu gehen, den Tänzern die Looſung zuzuflüſtern, Emilien ohne Umſtände am Arme zu nehmen, ſelbſt wenn ſie ſich ſträuben ſollte, nicht nachzugeben, und ſie ſo in den nächſten beſten Wagen zu werfen und nach Hauſe zu bringen, indeſſen ich mich anders maskiren und den Ausgang der Sache abwarten wollte. — Die Lilla-Schleife unter der Bruſt bringſt du mir als Wahrzeichen deines glücklich vollendeten Auftrags mit, und nun eile, fliege, die Freundſchaft, ja das Leben deines Freundes, fleht dich darum an. — Dihl. Sei nicht ſo curios, das iſt ganz ein Caſus für mich, ich hole dir ſie aus zehntauſend Teufeln heraus, verlaß dich auf mich.

Fort eilte er, und ich wechſelte meine Maske. Der erſte Drang der aufwallenden Leidenſchaft war vorüber, und ich ließ nun mein Selbſt vor mir ruhig die Muſterung paſſiren; denn das Handeln war Werk des Augenblicks, des innern Dranges geweſen, von dem ich mir keine Rechenſchaft geben konnte.

Warum haſt du ſie nicht ſelbſt gerettet? fragte der Kopf, und leiſe antwortete das Gefühl, — das ſich zu gern in dem Gedanken wiegte, meine Emilie müßte die Gerettete ſein; — daß es die Gewißheit vom Gegentheile nicht hätte ertragen können, daß daher die gefällige Phantaſie gleich einen Ausweg zu finden wußte, der ſich ja ſogar mit dem ſchönen Titel der Uneigennützigkeit ſtempeln ließ. Leben denn Herz und Kopf im ewigen Kriege mit einander, ſuchen ſie ſich denn immer gegenſeitig zu überliſten, ſoll die Rechte nie wiſſen, was die Linke thut, ſelbſt wenn ſie es ſieht? — ewiges Räthſel dir und andern Menſchen! — — —

Beobachtend näherte ich mich Dario, der mit allen Zeichen der lebhafteſten Ungeduld noch an ſeinem Pfeiler lehnte.

Endlich mochte es ihm doch zu lange dauern, denn er verließ ihn und verſchwand. Einem Träumenden gleich, wankte ich herum, voll Erwartung und Furcht über das lange Ausbleiben meines Freundes. Ach, laß mich, fuhr ich ärgerlich einen zudringlichen Polichinello an, der mich mit ſeinen Späßen unterhalten wollte. Nun, nun, nur nicht ſo trotzig, mein Herr, ſagte er, und hielt mir die Lilla-Schleife vor die Augen — Ach Du! in dieſem Aufzuge, eile, erzähle. — Alles mit Ruhe, Herr Bruder, erſt ein Glas Punſch. Wir gingen in ein Seitenzimmer, und nach einigen derben Zügen löſte ſich Dihl's Zunge. — Alles ging vortrefflich, ich gab meine Looſung, man war höflich, ich nahm Emilien an den Arm, ſie verwunderte ſich, ich führte ſie weg, das nahm ſie übel, ich bringe ſie an den Wagen, da ſchrie ſie, und hätte mir bei einem Haare die ganze Geſchichte verdorben. Ich machte ihr denn in ein paar Worten begreiflich, daß man ihrer Tugend zu nahe treten wolle, daß ein unbekannter Edler, das biſt Du, Herr Bruder, mir den Auftrag gegeben hätte, ſie auf dieſe einzig mögliche Art zu retten, und daß ſie dem Kutſcher nur in Gottes Namen ihre Wohnung anweiſen könnte.

Da hätteſt Du das nette Geſchöpfchen ſehen ſollen, wie es Thränen der freudigen Dankbarkeit vergoß, daß es einem ſelbſt ganz curios ums Herz wurde. Und gar zu Hauſe, als ſie ſich ganz in Sicherheit ſah, die Maske abnahm, das Engelgeſichtchen mich anſah, und bei meiner Bitte um die Schleife, mit den rührendſten Tönen ihren Dank ſtammelte, da — Herr Bruder, da beſchloß ich, wenn's nicht Deine Emilie iſt, ſo bin ich ſo frei und liebe ſie!

Ich. Nun, und weiter, wie verließeſt Du ſie?

Er. Ja, ſieh, bis hierher war's eigentlich eine lederne Commiſſion geweſen, ohne ſonderlichen Spaß, ich war alſo ſo keck, das Ding auf meine Weiſe zu variiren, auszuführen, und einige Contra-Subjekte hinein zu verweben.

Ich. Du wirſt doch nicht —

Er. Ja, höre, wie ich ſie verließ, da fiel mir auf einmal

ein königlicher Spaß ein. Ich blätterte in dem Regiſter meiner Bekanntſchaft nach einem freundlich gemüthlichen Weſen, das nicht zu der grauſamen Race gehörte, und gleich zu finden wäre. Es fiel mir eins ein, und auf der Treppe kehrte ich noch einmal um, und erbat mir von Emilien ihren ganzen Anzug.

Ich. Ha, Abſcheulicher! das Kleid, das ſie trägt, wollteſt Du —

Er. O ſei ſtill, Du ſprichſt wie ein Verliebter, das heißt dumm, — kurz, ich erhielt das Kleid, flog damit zu einem Püppchen, kleidete es darein, inſtruirte es etwas, ſagte, es ſei was zu verdienen, wenn ſie es geſcheidt machte, ſchleppte ſie in den Saal, übergab ſie einer der ſchwarzen Masken, der ich befahl, ſie in das bewußte Zimmer zu bringen, und eben als ich meine Operation vollendet hatte, trat der Prinz, den ich recht gut kenne, in den Saal.

Ich. Und nun?

Er. Ja, nun weiß ich weiter nichts, als daß ich meine Pſeudo-Emilie ihrem Schickſale überließ, mich umzog, und nun als demüthiger Sklave vor Dir erſcheine.

Ich. Du haſt da einen unüberlegten Streich gemacht, da Dich das Mädchen kennt.

Er. O dafür ſorge nicht, derlei bekömmt mich ſelten und nie allein zu ſehen, zudem iſt es eine neue Acquiſition, die erſt angekommen. Aber was Rechtes gäbe ich darum, wenn ich die verfluchten Geſichter ſehen könnte, die S. D. ſchneiden werden, wenn ſie ſtatt des ſpröden Tugend-Engels ſo ein frommes willfähriges Täubchen finden.

Ich. Bei alle dem find' ich für gut, daß wir uns entfernen. Du weißt nun doch Emiliens Wohnung?

Er (ſchlägt ſich vor den Kopf). Ich Eſel, nein, über meinem ſchönen Plan habe ich gar nicht daran gedacht, darauf acht zu geben.

Ich. Alſo alle Hoffnung wieder verſchwunden, je zu entdecken, ob ſie es war oder nicht? Komm, ich bedarf der Ruhe und dies Gewirre fröhlicher Menſchen ekelt mich an.

Schlaflos durchwachte ich die Nacht. Gedankenlos durchträumte ich einige Tage. Ich war in jener unglückſeligen Stimmung, in der leidenſchaftliche Menſchen ſo oft ſich finden, weil der Stoff des Unglücklich-Fühlens mehr in ihnen liegt, als von außen erzeugt wird. Wo andere Menſchen bloße Freude fühlen, möchten ſie jauchzen. Wo Andere wehmüthig werden, verzehrt ſie der Schmerz. In Extremen leben, fühlen, handeln ſie. Und eben dieſe unendliche, Alles umfaſſende Wärme, die allein Schillers „Seid umſchlungen Millionen — dieſen Kuß der ganzen Welt“ — verſteht, iſt es, was ihr Unglück im Gefühle nie zu füllender Leere in Ihrem Innern erzeugt.

Ich floh zur Muſik und hoffte, von dieſen Leidenſchaften getrieben, ja bis zur Fieberhitze entflammt, mein Gefühl in Tönen ausſprechen zu können, aber umſonſt. Ein Chaos waren meine Ideen. Die Fülle meiner Empfindung verſchlang ſich ſelbſt gebärend wieder, und ſtumpfes, gedankenvolles Nichts-Denken war das jedesmalige Ende.

Die gewöhnliche Bemerkung alſo, der Luſtige könne gut luſtig und der Traurige gut traurig componiren, — wurde an mir zu Schanden. Wer dieſe Bemerkung nachſagt, kennt den Menſchen nicht. Alles Tief-Empfundene fühlt ſich, aber ſagt ſich nicht. Der Moment, Geiſtes-Produkte zu erſchaffen, muß in jener gewiſſen ruhigen Stimmung als Grund-Element ſich bewegen, welche, eigner, in dem Augenblicke willkürlich erzeugter Begeiſterung fähig, das individuelle Ich, ſo zu ſagen, ganz zu verlaſſen und in das andere, das zu ſchaffende, überzugehen im Stande iſt. —

Dieſer Zeitpunkt war nun für mich nicht da, und nur nach und nach konnte ich wieder meiner Ruhe habhaft werden, indem ich nach dieſem letzten Zufalle, — der mich ſo glücklich meiner Emilie zu nähern ſchien, und doch wieder meine ſchönen Träume in ihr altes Nichts zurückſinken hieß, da aller Nachforſchungen ungeachtet keine Spur mehr von ihr zu entdecken war — feſt überzeugt ward, daß ich ſie nie finden würde, daß das Schickſal ſie mir nicht beſtimmt

habe, und Vernunft und Ueberlegung mir endlich auch weis machten, ich werde mich beruhigen, ja, ſie vergeſſen — können.

Der zufällige Anblick meines Masken-Kleides weckte wieder ſehnſuchtsvolle Erinnerungen an ſie in mir auf; mechaniſch fuhr ich in die Taſche des Rocks, den ich jenen Abend anhatte, fand ein Papier darin, und erkannte es beim erſten Anblicke für das Gedicht, welches mir der Teufel zum Componiren gegeben, und das ich auf die nächſte Redoute zu bringen verſprochen hatte. Daß es an eine Emilie gerichtet, war mir ja hinreichender Beweggrund geweſen. Aber jetzt wollte ich auch deſſen Inhalt meinen prüfenden Blicken unterwerfen. Ich las — — —

Der herzliche liebe Geiſt, der im Ganzen leuchtete, begeiſterte mich. Beim zweiten Leſen ſtand die Melodie klar vor meiner Seele, und ich eilte, ſie zu Papiere zu bringen, und während des Nieder-ſchreibens vollends zu feilen und zu runden, als mein Freund Dihl mich bei der Arbeit überraſchte.

Na, Gott ſei Dank, endlich wieder ein zufriedenes, heiteres Geſicht, denn Du arbeiteſt; ſtöre ich?

Ich. Immer, und nie. Sprich nur fort.

Dihl. Sieh, das iſt mir unbegreiflich, und ich habe Dich ſchon lange fragen wollen, wie Du ein Geſpräch führen und dabei arbeiten kannſt.

Ich. Ja, lieber Freund, ich möchte beinah mit Plato glauben, der Menſch, oder wenigſtens ich, habe zwei Seelen; wenigſtens habe ich offenbar zwei Dinge in mir, wovon das eine das Ton-Weſen, und das andere das zum Geſprächſel abgerichtete iſt. Denn ich kann ſehr bequem von ganz andern Gegenſtänden zuſammenhängend ſprechen und doch, mit voller Seele und ganz von meinem Objekte erfüllt, Ton-Ideen bilden und componiren. Doch muß ich geſtehen, daß es mich angreift, und ich mich dabei wie ein Magnetiſirter be-

finde, da der Mund von Dingen ſpricht, von denen er eigentlich nichts weiß und nichts denkt.

Dihl. Und iſt Dir das bei allen Arten von Componiren gleich?

Ich. Nein, doch nicht ganz, die ſogenannten eigentlich ſtrengen Kunſt-Arbeiten, als Fugen ꝛc., halten mich mehr ab, beides zu vereinen.

Dihl. Das iſt kurios, denn ich ſollte denken, juſt bei dem Zeug brauchte man am wenigſten ſeine Einbildungskraft zuſammen zu nehmen, und dafür nur ſeinen Kirnberger Fux, Wolf, oder wie die Thiere alle heißen, gehörig im Leibe zu haben.

Ich. Ach, eigentlich thut es einem bei dieſen abſtrakten Arbeiten am nöthigſten, das Gefühl als Leitſtern zu haben, damit man nicht durch die Schulgelehrſamkeit und ihre Künſte ſich in den trocknen Sand der Langenweile leiten läßt.

Dihl. Da Du jetzt ſo vernünftig mit mir ſprichſt, machſt Du wohl keine Fugen?

Ich. Daß ihr Laien die armen Fugen nicht ungeſchoren laſſen könnt — nein! ich habe eben ein Lied componirt.

III.

Dem Geſellſchaftszirkel entronnen, betrete ich mein ſtilles, einſames Zimmer, und wohlthätig umfaßt mich die Oede, die mir wenigſtens erlaubt, den ſelbſtauferlegten Zwang abzulegen, der mein Inneres vor der Welt verſchließt, — der durch Kampf mit den Verhältniß-Stürmen errungen zu einer äußeren Ruhe ſich formte, ſo, daß Wenige unter meiner freundlichen, und vielleicht ſogar fröhlichen Hülle, den Gram ſuchen werden, der mich verzehrt, und meinen Geiſt und Körper benagend aufreibt.

Nur unter dem Drucke hebt ſich die Welle, nur gedrückt zeigt die Stahlfeder ihre Schnellkraft, und die ungünſtigſten Verhältniſſe und Lagen — nur gebahren große Männer. — Dann ſteht die Anwartſchaft auf Großes feſt begründet in mir, denn nie hat wohl ein Sterblicher ſich widerlicherer, unterdrückenderer und talentlähmenderer Umſtände zu rühmen gehabt, als ich. Bei den kleinſten wie bei den bedeutendſten Unternehmungen meines Lebens warf mir das Schickſal feindliche Dinge in den Weg; und gelang mir je etwas, ſo waren gewiß die überſtiegenen Hinderniſſe, überwundenen Schwierigkeiten, unglaublich, und verbitterten den Genuß. Eine beinahe förmliche Stumpfheit gegen alle Schickſals-Schläge iſt der einzige Gewinn, der noch das höchſtzermalmende Gefühl mit ſich bringt, daß ſelbſt die Freude keinen reinen Eindruck mehr auf mich zu machen im Stande iſt, weil geſpenſterhaft die feſte Ueberzeugung mit ihr Hand in Hand vor mich tritt, daß ich ſie nur verbittert genießen kann. Vom Mutterleibe an beſchrieb mein Lebenspfand andere Linien als die eines jeden andern Menſchen. Ich erfreue mich nicht der Erinnerung froh durchgaukelter Kinderjahre; kein freies Jünglingsleben erhob mich. Im Alter des Jünglings ſtehe ich da, an Erfahrung ein Greis, Alles durch mich, Alles aus mir, nichts durch Andere. Ich habe nie geliebt, denn nur zu bald zeigte mir immer meine Vernunft, daß alle Weiber, von denen ich Thor geliebt zu ſein wähnte, nur aus den erbärmlichſten Antrieben mit mir ſpielten, die eine liebelte mit mir, — weil ich vielleicht der einzige Menſch unter 40 Jahren im Orte war, die Andere lockte die Uniform, und die Dritte glaubte vielleicht mich zu lieben, weil ſie das Bedürfniß zu liebeln hatte, und der Zufall gerade mir den Eintritt in ihren häuslichen Zirkel verſchaffte. Mein Glaube an die Weiblichkeit, von der ich ein hohes Ideal in der Bruſt trage, iſt dahin, und alſo auch ein großer Theil meiner Anſprüche auf menſchliches Glück. Wenn ich nur je eine fände, die ſich wenigſtens die Mühe geben wollte, mich ſo geſchickt zu betrügen, daß ich ihr glaubte. Wie dankbar wollte ich ihr auch beim Erwachen dafür ſein.

Ich fühle es, ich muß lieben, ich bete die Weiber an, und haſſe, verachte ſie — ich kannte nur die zarten Bande der Bruder- und Schweſter-Liebe, meine Mutter ſtarb mir früh, mein Vater liebte mich überzärtlich, und trotz aller Achtung und Liebe, die ich ewig für ihn hege, entzog ihm dieß mein Vertrauen. Ich fühlte ihn manchmal ſchwach gegen mich, und dieſe Liebe verzeiht ſich nie.

Freunde glaubt' ich gefunden zu haben. Die Gewohnheit meines Umgangs hatte ſie an mich gefeſſelt, wir trennten uns und ich war vergeſſen. Ich warf mich der Kunſt in die Arme, betete die großen Künſtler abgöttiſch an, und fand ſie endlich bei der geſuchten Vertraulichkeit mit ihrem Götterthume, beinahe zu mir herabgezogen. Die Meiſter widerſprachen ſich, was ſollte der Lehrling thun? Lägen nicht in dir, göttliche Kunſt, die Regeln, dich zu faſſen, ich wäre verloren geweſen. Und du, meine einzige Erquickung, mein Alles, auch du kannſt feindlich vor mir ſtehen, und mich, indem ich glühend dich umfaſſe, im Gefühle meines Nichts vor dir zu Boden ſtoßen. Herkules Kleid der Menſchheit, alles umengende Verhältniſſe, ihr ſeid es, die mich mit mir, mit meinen Freunden, der Kunſt und Gott entzweien, indem ich euch Allgewaltigen mich füge, zernichte ich mich, indem ich lache, vergehe ich, und bei einem Bonmot ſpreche ich mein Todesurtheil.

Kurz, Erbärmlichkeit iſt das Loos des Menſchen, in nichts der Vollkommenheit nahe, ſtets unzufrieden, uneinig mit ſich ſelbſt, iſt er ein perſonifizirtes ſchwankendes, immerwährendes Treiben, ohne Kraft, Willen, Ruhe. Denn das Momentane aller dieſer Dinge als Erſcheinungen iſt nicht zu rechnen, und ſelbſt dieſe Aeußerungen, die aus der Fülle meines Ichs kommen, ſind der Beweis davon.

IV.

Don Juan.

Das Parterre war ziemlich beſetzt, die Logen leer und das bewies mir augenblicklich, hätte ich es auch nicht ſchon gewußt, daß etwas Gutes aufgeführt würde. Ich pflanzte mich in die Mitte neben ein paar Menſchen, von denen ich am wenigſten Störung erwartete, indem der eine, das Kinn auf ſeinen Stockknopf geſtützt, verſtohlen, als gehöre er nicht hierher, Alles von der Seite betrachtete, durch manchen Seufzer, wenn ſo ein junger Brillen-Mosje vorbei ſchwebte, ſein Bedauern und Erſtaunen verbarg, und durch ſeinen Anzug und ganzes Weſen, das dem Zuſchnitte einer Bravour-Arie aus Leo's Zeiten entſprach, mir bewies, daß er um funfzig Jahre früher, als ich, geboren ſein müßte. Mein anderer Nachbar, mit markirten Geſichtszügen, funkelnden Augen, und in ſchwarzer Perrücke, mußte in Italien geweſen ſein, denn, über das lange Warten ungeduldig, brummte er manche Gebet- und Fluchformel vor ſich hin, und bezeigte ſich nur zuletzt, als es ihm zu arg ward, als guter Deutſcher, durch ein ehrliches Kreuzdonnerwetter.

Randbemerkungen beim Entwurfe des Plans zu Tonkünſtlers Leben.

Kieſel. Weltwellen machen ihn rund, bis das Moos der Liebe ihn feſt hält.

Der Sachſenſpiegel ſchreibt von herumziehenden Muſikanten: einen Muſikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden.

Bekanntſchaft Dihls. Thüre zuſchlagen; es fällt Jemand die Treppe herunter und auf ihn, rafft ſich ſchnell auf, umarmt ihn auf's Feurigſte, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen.

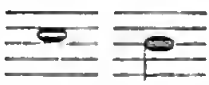
„Mein Herr, ſind Sie toll, oder halten Sie mich für einen Narren?“ „Wer ſind Sie?“ „Ach, ich bin gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie ſind?“ Ich, ſeufzend: „auch eigentlich nichts. Doch nennt man gewöhnlich Leute meines Gleichen Künſtler. Ich mache auch Kunſtſtücke; z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen — wenn es Ihnen gefällig iſt, fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unſrer Bekanntſchaft an ꝛc.“

Kapellmeiſter Strich, der Alles ſtreicht.

Ziſchen aus dem — — er Parterre.

Die krittelnden Hörer, die endlich ihre Ohren zu einer Art von Skelettir-Werkzeugen geformt hatten, wo das Empfangene augenblicklich des Blüthenſtaubes beraubt, auch Mark und Knochen durchwühlt wird, um ſich dann ſpäter gelegentlich allenfalls beim Zahnſtochern einem gründlichen wohl erlaubten Enthuſiasmus zu überlaſſen, oder wenn es nöthig, ihn erſt ſelbſt zu arrangiren.

Italieniſche Cadenzen, ein Gerüſt, an das der Sänger ſeine beſten Pretioſen hängen kann, und ſie nach Wohlgefallen ſchmückt. Das ſchwarze Gerüſt bei einer Illumination.

Kapitel mit Notenbezeichnungen  ꝛc., die am Ende, wenn er ſein Leben überblickt, in einen Choral-Schluß endigen, und vorher einen Cirkel-Canon bilden, der vor- und rückwärts daſſelbe giebt. Bild des menſchlichen Lebens überhaupt.

Mein Stil kommt mir bunt, und weil er oft ſeinen Gegenſtand erſchöpfen möchte, etwas preciös und bombaſtiſch vor. Doch kann ich mich nicht von ihm trennen, ſo ſehr ich eines Goethe, Schlegel ꝛc. Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht juſt das Muſikaliſche in mir ſein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter ſind faſt das, was das Inſtrumentiren einer muſikaliſchen Idee iſt, von der ich mir bewußt bin, ſie ganz ſo wirkungsvoll, als ich mir ſie denke, wieder geben zu können, was mir aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem zweiten verdeutlichen möchte.

Das Schwerſte iſt, den Beifall des Thoren zu ertragen, und man kann ſich geduldig auspfeifen laſſen, während man bei dem

Bravo des Unverſtändigen ihn gern hinter die Ohren ſchlagen möchte. Wer das verwinden und hinunterſchlucken kann, hat es ſchon weit in der Selbſtverläugnung und Weltklugheit gebracht, und ich gratulire.

Bezeichnung gewiſſer Kunſt- und Zeit-Epochen, durch ſich überall ähnliche Formen und Gebräuche im Leben und der Kunſt. Beinahe auf einige Takte, Verſe und Ceremonien zu reduciren, z. B. erſte Epoche, vor Luthers Zeit. Durch ſcharfe Zeichnung, kurz, halb Carricatur deswegen. Alles Alte ſteif und ehrenfeſt, pedantiſch die Reifröcke. Täuze eben ſo. Das Eckigte und Hölzerne, Spitzige, wie die alten Kommoden, und die Guiguen, Sarabanden ꝛc. im Gegenſatze.

Zweite Epoche. Von den meiſt bacchantiſchen, wollüſtigen, übermüthigen Tänzen.

Kurze Epoche mit Geßner ꝛc., von Pleyel und zum Theil Haydn. Schein von Unverſtändlichkeit Klopſtocks und Mozarts.

Dritte Epoche. Schnelle Kriege, ſchnelle Tempo's, Vorſtellung des alten und neuen Allegro, wie ſie an einander vorbeilaufen. Myſtik und Romantik in der Dichtkunſt und Muſik. Komiſches Beiſpiel. Iſegrim.

Einzelne Gedanken und Notizen, ohnſtreitig zur Benutzung bei Tonkünſtlers Leben beſtimmt.

Trennung des Theoretiſchen und Praktiſchen. Das Letztere muß von Jugend auf uns angeboren und mit erzogen ſein, als zur Natur und dem Leben gehörig, und ſpäter, wenn der Verſtand ohnedies reifer wird, darf er urtheilen und wägen und beſonnener gehen.

Es iſt doch etwas ganz Eigenes im Leben, daß man ſo oft gegen die, die man am liebſten und feſteſten im Herzen trägt, ſich ſolcher Fehler ſchuldig macht, da man doch bei gewöhnlichen Menſchen und Geſchäften ſo gern flink bei der Hand iſt, mit umgehender Poſt zu antworten. Ginge es mir allein ſo, und allein Dir gegenüber, ſo würde ich das mir unbegreiflich und unverzeihlich finden; aber da das vielen meiner beſten Freunde ſo mit mir, und mir ſo mit ihnen geht, ſo glaube ich wohl zu fühlen worin es eigentlich ſitzt. Dem halb und ganz Fremden nähert man ſich in einmal feſtgeſtellten Formeln, ſagt ihm nichts mehr und nichts weniger, als eben zu der beſprochenen Sache nöthig iſt, und ſomit iſt Alles abgethan. Nicht ſo dem Freunde. Ihm etwas halb zu geben, widerſtrebt dem liebenden Gefühle. Man will ihn ganz mit ſich leben laſſen, ihn in den Freuden- und Leidenkreis führen, der uns umgiebt. Für ihn ſcheint uns jede Kleinigkeit wichtig, und am Abend eines jeden Tags möchte man ihm denſelben vorlegen können. Je weiter der Raum, der ſie trennt, je ſeltener wird der Ideen-Austauſch, und haben Umſtände uns einige Zeit verhindert, ihnen unſer Leben und Sein mitzutheilen, ſo befällt uns jenes unbehagliche Gefühl, als hätten wir ihnen etwas vorenthalten, was nicht, oder doch ſehr ſchwer, nachzuholen ſei, und ſo kommt es endlich, daß eine ſcheinbare Kluft entſteht, die ſchmerzlich genug iſt.

Das ſcheinbar abgeriſſene Phantaſtiſche, was mehr Phantaſieſtück als gewöhnlich geregeltes Muſikſtück erſcheint, iſt ohnſtreitig, wenn es etwas iſt, nur ganz bedeutenden Genie's möglich — die ſich eine Welt ſchaffen, in der es nur ſcheinbar bunt zugeht, die aber gewiß den wahrgefühlteſten innern Zuſammenhang hat, wenn man ſie mitzufühlen im Stande iſt. Aber in der Muſik, deren Ausdruck ſo viel Unbeſtimmtes hat, und wo dem individuellen Gefühle ſo viel ſelbſt zu fühlen übrig bleibt, iſt es höchſtens nur einzelnen ganz gleichgeſtimmten Seelen möglich, mit dem Gefühlsgange, der ſich gerade auf dieſe Weiſe entwickelt, gerade dieſe Gegenſätze nothwendig

findet, gerade dieſe Meinung allein für wahr hält, gleichen Schritt zu halten. Des wahren Meiſters Sache jedoch iſt es, hochwaltend über ſeine wie über andere Gefühle zu herrſchen, und das Gefühl, das er aufſtellt, feſtgehalten in ſich ſelbſt blos mit den Farben und Nüancen wieder zu geben, die ſogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers ſchaffen.

Die wahre Geſchichte iſt oft das Unwahrſcheinlichſte, und würde im Gewande der Dichtung für ganz unſinnig ausgegeben werden; aber das iſt die eigene Bizarrerie des Lebens, daß es das Naheliegendſte überſpringt, und dadurch die Wahrheit zur Fabel ſtempelt. Man könnte alſo faſt ſagen, es ſei nicht Alles wahr, was wirklich geſchehen ſei; oder es giebt Dinge, die ſich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden.

Das Geſchenk einer Sache, die nur einmal vorhanden, oder ſelten iſt, erhält dadurch ſo hohen Werth, weil es wie ein Geheimniß zwiſchen zwei Liebenden beſteht, das vielleicht alle Welt ſieht, aber das doch für Beſitzer und Geber einen magiſchen Schleier des ſüßen Liebes-Geheimniſſes hat.

Von welcher Wirkung iſt dieſer Uebergang! Ha! nun wird die in drei oder vier, oder gar nur in einem Takte beſtehende Modulation genommen, und in den geiſtigen Weingeiſt geſetzt. Wodurch ſie herbeigeführt, warum ſie ſo und nicht anders wirken muß, weil ſie ſo geſtellt iſt, daran denkt kein Menſch. Es iſt ſo, als wollte man eine einzelne Naſe, oder einen glücklichen Lichtpunkt aus einem Gemälde ſchneiden, und einzeln als Rarität zeigen. Die Zuſammenſtellung iſt's und nicht die Sache.

Verderbliche Wirkung der Anekdoten von großen Meistern als Schnellarbeiter ꝛc. auf junge Gemüther, und übles Nachäffen ꝛc.

Die Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht.

Eitelkeit und Eigenliebe behaupten unter allen Umständen bei den Weibern ihre Rechte, man schmeichle ihnen, wenn und wo man will, selbst unter den traurigsten Umständen, immer schlürfen sie den dargebrachten Weihrauch mit Vergnügen. —

Die bösen Leute, besonders die deutschen Componisten, wollen der italienischen Oper wohl Arges nachsagen; so behaupten sie z. B., die besten der Italiener hätten gar keine Charakterzeichnung. Doch das ist wohl etwas übertrieben; es fällt doch Alles so in's Gehör, und die Melodie geht doch über Alles. Es ist wahr, daß bei dieser Oper gerade die Prima donna das Unglück gehabt, heiser zu werden, daß der berühmte Componist, um seine besten Stücke nicht zu verlieren, ihre Arie in einen andern Ton setzte, damit sie der Primo basso vortragen konnte, wogegen die Seconda donna des Bassisten Arie übernahm, ohne daß ein Mensch ein Vergreifen im Charakter hätte dadurch merken können, aber das ist doch die Schönheit der wahren Musik, die dann gefällt, es mag sie singen wer will, und sie mag aus einem Ton gehen wie sie will, doch stets die wahre ist. Universalität und eine italienische Arie passen zu allem, daher ich behaupte, die italienische Musik ist die erste.

Compositions-Routine.

Gedanken, oder die Seele, müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form

zu denken. So fehlt es dem Theater-Componiſten eben ſo wenig an Fähigkeit, gute Symphonien zu ſchreiben, als umgekehrt. Das erſte Stück einer andern Gattung iſt immer das ſchwerſte, es iſt leicht in Nachahmung zu verfallen, hat man erſt eins gemacht, ſeinen Ideengang in dieſes neue Modell gepreßt, ſo geht es; daher Haydn ſo groß in Symphonie ꝛc. Alle Melodien bekommen unwillkürlich dieſen Charakter, dieſen Zuſchnitt. Das Genie iſt univerſell, wer es hat, kann Alles leiſten, Umſtände, Zufälle formen es. Es iſt nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu ſein, man iſt es aus eben dieſen Gründen nur periodiſch in einem Fache, alle guten Opern kommen einander nahe.

Muſik-Catalog der beliebteſten Arbeiten:

Die Schöpfung, für 1 Flöte. Die Schlacht von Auſterlitz für 2 Guitarren.

Die Jahreszeiten, für 2 Flageolettchen, arrangirt von A. E. Müller in Leipzig.

Muſikaliſches Blumenkörbchen, eine Monatsſchrift für gebildete Dilettanten zum Selbſtvergnügen am Clavier oder Forte Piano enthaltend:

Das Finale des erſten Akts aus der Oper: Don Juan mit gehörigem Fingerſatze, für eine Singſtimme eingerichtet.

Die Leonore von Bürger und die

Kindes-Mörderin von Schiller, nach bekannten Volksmelodieen arrangirt.

Ein Stern iſt das auf den Rock genagelte Patent, Alles, was man ſagt, mit einer Verbeugung beantwortet zu ſehen.

Nur der innig harmoniſch verwandte Ton bringt die Saite zur Erzitterung, er weckt ihr inneres Leben, ohne es zu berühren, ein Glas ſprengt der ihm eigne zu ſtark angegebene Ton. So kann

auch des Menſchen Herz, triffſt Du deſſen Ton, ergriffen, bewegt, zum Mitklingen, bis zum Zerſpringen gebracht werden.

Liebhabereien. Beſonders bewundere ich das Piano und Forte, das jeder ſich ſo zu arrangiren weiß; wenn ich einmal meine Sache gelernt habe, ſo will ich auch hören laſſen, daß ich ſie kann.

Italieniſche Muſik. Inſtrumentation.

Oboi coi Flauti, Clarinetti coi Oboi, Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2do col Primo. Viola col Basso. Voce ad Libitum. Violini colla parte.

Anhang.

Künſtlers Liebeswerbung.

Wer verſteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir ſchafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Luſt
Gießt in jede Bruſt?
Der Lieb' im Arm',
Für Freundſchaft warm,
Der hohen Kunſt geheiligt,
Giebt's etwas Größeres noch, ſo ſprich!
Mädel, ich frage Dich.
Brauchſt nicht zu ſchrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künſtler geſchwind,
Aber das iſt juſt der klarſte Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn iſt froh,
Und nirgendwo
Hab' Thränen ich verſchuldet.

Mädel, ich ſchaue an Dir
Herrliche Gotteszier;
Friſch und entſchloſſen ſprich:
Junge, ich liebe Dich!

Lieben iſt auch freie Kunſt,
D'rum nicht erſchleichen will die Gunſt;
Liebſt Du die Kunſt nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von Dir.
Doch, ſiehſt Du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunſt und die Liebe heben,
Mädel, ſo ſchau' mich an und ſprich:
Junge, ich liebe Dich!

Ueber den Componiſten A—e.

Ihr tadelt? Nein, bewundert dieſen Mann,
Dem einſt kein Gott den Vorzug rauben kann,
Daß ſelbſt im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geiſt braucht aufzugeben.

Der Bravour-Sängerin Tembila.

A.

Von oben herab, von unten hinauf!
Mein Gott, welch ein entſetzlicher Lauf!

B.

Man muß es geſteh'n, daß ihr Trillern gelingt,
Nur Schade, daß ſie vor Singen nicht ſingt.

An den berühmten Variationen-Schmidt G—k.

Kein Thema auf der Welt verſchonte Dein Genie,
Das ſimpelſte allein — Dich ſelbſt — variirſt Du nie.

Trinkſpruch.

Die Frauen ſind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Deß preiſ't ſie hoch! Denn ohne ſie
Wär' aller Componiſten Müh'
Vergebens.

Anagramm-Charade.

Ich bin ein hehres, ernſtes Weſen,
Dem wahrer Meiſter nur gebeut,
Der nun, vor allen auserleſen,
Dem Dienſte Gottes mich geweiht.
Denn einfach, feſt, und fähig doch der größten
Und ſchönſten Mannigfaltigkeit,
Entwickelt er in mir allein am beſten
Des Wiſſens, wie des Geiſtes Fähigkeit.

In frühern Zeiten da die Kunſt beinah'
In ihrer Wiege noch gelegen,
Stand ich in meiner höchſten Blüthe da,
Und jedes folgte meinen Wegen,
Im Heilig pries ich Gott,
Durch Händel jubl' ich ihm.

Willſt Du mein Weſen nun ergründen,
Kannſt Du es ganz in dieſen Zeilen finden:

Feſtigkeit bezeichnet meinen Gang,
Unabänderlich iſt der Geſang.
Gegenſatz verbindet ſich mit mir,
Eins in dem Einen bilden wir.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

OCT 28 1938

Digitized by Google